

الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا

TRADITIONAL
MUSIC

In al-Berta Society

Ali al Daw

1988

على الفنو



سلسلة دراسات في التراث السودانى

٣٤

الموسيقى الشعبية

(٤)

الموسيقى التقليدية فى مجتمع لبرتا

TRADITIONAL MUSIC IN
al-BERTA SOCIETY

معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية

جامعة الخرطوم

Institute Of African & Asian
Studies



University of Khartoum

تطهروا من كل دنس

١٦

مكتبة جامعة القاهرة
(١٦)

مكتبة جامعة القاهرة

TRADITIONAL MUSIC IN
AL-FERTA SOCIETY

مكتبة جامعة القاهرة

Institute of African & Asian
Studies

الطابعون : المركز الطباعي
ت : ٧٨٧٢٤ من ٠ ب ١٢٧

University of Khartoum

الهدوء

الحب ابتغى تسير...
الحب كل الأطفال
الذين برحلون عنا

على الفن

الخرطوم يوليو ١٩٨٢

تصدير

هذا الكتاب هو عبارة عن اطروحة لنيل شهادة الماجستير قدمت بمعهد الدراسات الافريقية والاسيوية بجامعة الخرطوم كأول عمل من نوعه في تاريخ الجامعة . ولما كان الامر كذلك ومعهد الدراسات الافريقية والاسيوية ينجز مشروعا لجمع وتوثيق ونشر الموسيقى التقليدية في السودان فقد رأينا نشره فلنا نسهم في الحالة مادة تفتقر اليها المكتبة السودانية . ولايتوقف طموحنا في معهد الدراسات الافريقية والاسيوية عندهذا الحد ولكننا نعمل على توسيع نشاطنا في هذه الجبهة لجمع الموسيقى من شتى مناطق السودان - وقد انجزنا - حتى الان مصلا ناهجا بشرق السودان - توطئة لاصدار اسطوانات وكتيبات مرفقة من الموسيقى التقليدية في السودان . ونحن في هذا المقام إذ نشكر مؤسسة لورد الامريكية التي تعمل من طريق منحة مشروعات لجمع وتوثيق ونشر الموسيقى التقليدية في السودان . نتقدم ايها بوالر شكرنا وتقديرنا لمطبعة الثقافة ووزارة الثقافة والاعلام لحسن تعاونهم معنا .

وبالله التوفيق .

بروفسور سيد حامد حريز

مدير معهد الدراسات الافريقية

والاسيوية

شكر وعرفان

جزيل شكري وتقديري لكل الذين مددوا لي يد العون والمساعدة حتى تمكنت من انجاز هذا العمل الذي امدوني ببعض ما لديهم من مراجع، جمعة جابر، التجاني جعفر، عبد الملك ابراهيم، والدين كنوني من ختزال الوقت والجهد وأنا اجمع المادة من المنطقة، مقدم عبد المصنم محمد الطيب، وابناء الشيخ ابراهيم منصور، قمر وازهرى، والذين ساهموا بفعالية حتى تمكنا من تدوين النماذج الموسيقية والرسوم الايضاحية والملاحق التي تضمنتها الدراسة، محمد سيف الدين (المعهد العالي للموسيقى والمسرح، الخرطوم) والسر حسن ابراهيم (مركز دراسة الفلوكلور، بحري)، والذين اشرفوا على هذه الدراسة واسدوا لي النصح والتوجيه، د. مكي سيد احمد (المعهد العالي للموسيقى والمسرح - الخرطوم) بروفسير سيد حامد حريز (معهد الدراسات الافريقية والاسيوية - جامعة الخرطوم) ود. ارتشور سيمون (متحف الاثنوگرافيا برلين).

والشكر من قبل ومن بعد لمواطني جنوب النيل الازرق في قنيسى وأوفد التوم، وأوفد النوير، وقيسان، وقولو الصغيرة وقونى وأبا سرمن، واشغور، وقافلى، وكل القرى الاخرى التي عملنا بها. فمنهم اخذنا الحكمة والمعرفة، واليهام يرجع الفضل في هذا العمل.

تجريد

هدف الدراسة ومحتوياتها :-

تشتمل الدراسة الحالية "موسيقى البرتا" على خمسة فصول بجانب الخاتمة والملاحق والاشكال الايضاحية .
وهي لا تهدف الى اثبات فكرة بعينها او نفيها ، انما تأمل ومن خلال العمل الميدانى ، التوصل الى معرفة التركيب الاجتماعى والنفسى لمجتمع البرتا من طريق دراسة الممارسات الموسيقية ، وكيفية صنع وعزف الالات الموسيقية المستخدمة فى تلك الممارسات الموسيقية ..

الفصل الاول يناقش الاطار النظرى للموسيقى التقليدية والمعالجة المنهجية لهذه المسألة من خلال مسح عام لجل الدراسات التى تمت عن الموسيقى التقليدية السودانية .

الحديث عن الانسان والارض يقع فى فصلين متتاليين :-
الفصل الثانى ويشتمل على نبذة قصيرة من تاريخ المنطقة المناخ العام ، الانسان ، سكناه ومناشطه الاقتصادية وآرثه الثقافى وبالفصل الثالث يتركز الحديث حول المناسبات الاجتماعية التى تمارس فيها الموسيقى كجزء من ثقافة المجتمع الكلية ..

الحديث عن الالات الموسيقية ، انواعها ، كيفية صنعها وضبطها وعزفها ، نجده بالفصل الرابع . بينما يتضمن الفصل الخامس المعانى والمضامين التى توصلت اليها الدراسة . ويوجد بالخاتمة النتائج ومؤشرات التغيير المستقبلية ..

اما الملاحق فتشتمل على تدوين لبعض الاغنيات دونت بلغة البرتا مع ترجمة عربية للمعانى العامة ، مقابلة اجريت مع احد الرواة بالمنطقة ، مسرد بالكلمات العسيرة الفهم ، ثم قائمة بأسماء الرواة الذين تم جمع المادة منهم بالمنطقة ..

المجلد الثاني

اشتمل العمل الميداني على ثلاث فترات بدأت الفترة الاولى منها في نوفمبر ١٩٨٠م واستمرت لمدة شهر . وقد كنت وقتها ضمن فريق مركز دراسة الفولكلور التابع لمصلحة الثقافة السودانية المراسل "لروبرت غوتليب" Robert Gottlieb الامريكى الجنسية والذي زار البلاد بدعوة من المعهد اعلى للموسيقى والمسرح بالخرطوم . وقد كانت تلك الفترة عبارة عن مسح عام ، تلتها فترتان للعمل الميداني وجمع المادة صحبني فيهما " ارتورسيمون " Artur Simon الالماني الجنسية ورئيس قسم الاثنوميزوكولوجي بمتحف الاثنوقرافيا ببرلين . وقد بدأت الفترة الاولى منهما في نوفمبر ١٩٨٢ وشملت منطقتي " الدمازين " Damazien و " أوفد " Aufud اما الفترة الثانية فبدأت في سبتمبر ١٩٨٣م واستمرت لمدة شهرين ايضا . تركز العمل فيها على جمع المادة الموسيقية من منطقة "قيسان Gissan على الحدود السودانية الاثيوبية ، حيث تم تسجيل عسادة "الهوكي" Hokke والتي تبدأ من اوائل اكتوبر وتنتهي بانتهائه ولا تمارس بعد ذلك الا في اكتوبر من العام القادم .. .

ونسبة لرداءة الطرق البرية في فصل الخريف ، فقد كانت وسيلة الترحال المتوفرة لدينا في تلك الفترة هي حمل المتاع على ظهور الحمير والمشي على الاقدام من قرية "الملاك الياسر" وحتى "قيسان" لثلاثة ايام متتالية ..

تم تسجيل المادة الموسيقية على مسجلات ناقر Nagra باستخدام مايكروفونات AKGCKI مع استخدام مسجلات سوني Sony Professional هذا بجانب التصوير الفوتوغرافي . غير اننا نعتقد ان التسجيل المثالي لمثل هذه المادة ينبغي ان يكون على اشربة سينمائية او "فيديو" لضمان تسجيل الصوت والصورة معا ..

قائمة المحتويات

الفصل الاول :-

- الموسيقى التقليدية : المعنى والمنهج ----- ١٣
- الدراسات التي تمت عن الموسيقى التقليدية بالسودان ----- ١٥

الفصل الثاني :-

- الانسان والارض ----- ٢٢
- المناخ ----- ٢٢
- وسائل الانتاج ----- ٢٨

الفصل الثالث :-

الموسيقى في الثقافة والمجتمع

- مقدمة ----- ٣٤
- استخدام الموسيقى في حالة الولادة ----- ٣٥
- استخدام الموسيقى في حالة الوفاة ----- ٣٦
- الموسيقى والمعتقدات ----- ٤٠
- الموسيقى والمناسبات الاجتماعية ----- ٤٤
- الموسيقى والمناشط اليومية للأفراد ----- ٤٥
- الموسيقى والاحتكاك الثقافي ----- ٤٩

خلاصة ..

الفصل الرابع :-

الالات الموسيقية

- مقدمة ----- ٥١
- الات الموسيقية ذات الاداء الجماعي ----- ٥٣
- واذا ----- ٥٤

- بلو شورو ٩٥ - - - - -
- بلو نقرو ٦١ - - - - -
- الآلات الموسيقية ذات الاداء الفردي ١٢ - - - - -
- ربابة ابنقرنق - - - - -
- طمبرة ٦٥ - - - - -

الفصل الخامس :-

- الموسيقى كشكل من اشكال الوعي الاجتماعي ٧٧ - - - - -
- مشخة الموسيقى - - - - -
- الدلالات العقائدية لموسيقى البرتا ٨٠ - - - - -
- الدلالات الاجتماعية لموسيقى البرتا ٩٠ - - - - -
- الابداع الموسيقي لدي البرتا ٩٢ - - - - -
- المنظومات النغمية الخماسية والمجتمعات الافريقية - - - - -
- الخاتمة :-

١٠٩ - - - - - مؤشرات التغيير

١١٢ - - - - -

- ملحق رقم (١ - أ)
- نوتة اغنيات الهوى
- ملحق رقم (١ - ب)
- نوتة اغنيات الدلوكة
- ملحق رقم (١ - ج)
- نوتة اغنيات الاقوزو
- ملحق رقم (١ - د)
- نوتة اغنيات الوازا
- ملحق رقم (١ - هـ)
- نوتة اغنيات الربابة ابنقرنق
- ملحق رقم (٢ - أ)
- نصوص اغنيات الهوى

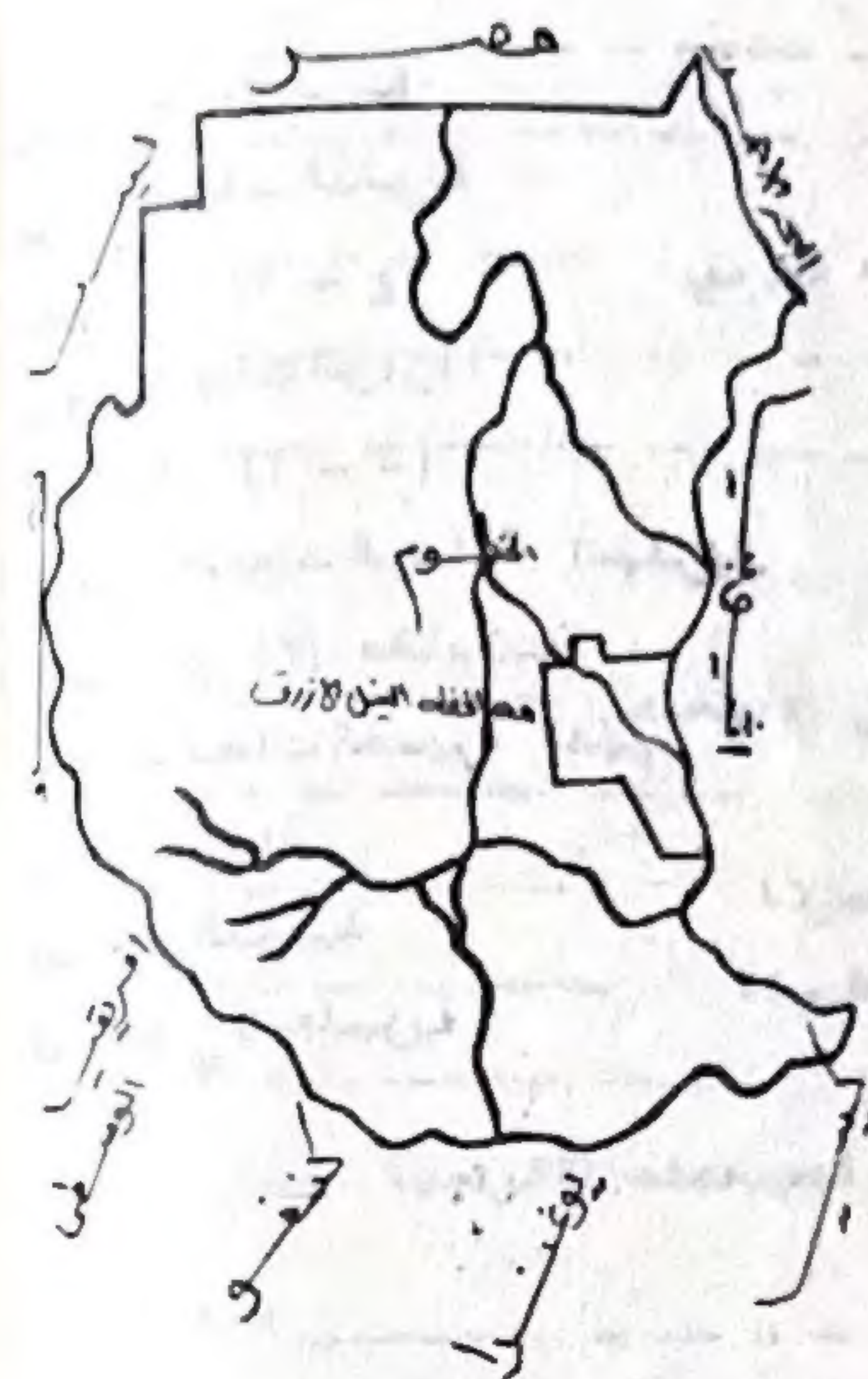
- ملحق رقم (٢ - ب)
- نصوص اغنيات الدلوكة
- ملحق رقم (٢ - ج)
- نصوص اغنيات الوازا
- ملحق رقم (٢ - د)
- نصوص واغنيات الربابة ابنقرنق
- ملحق رقم (٣) مقابلات
- مسرد الكلمات العسيرة الفهم
- قاشعة الرواة
- المراجع العربية
- المراجع الانجليزية

الفصل الأول

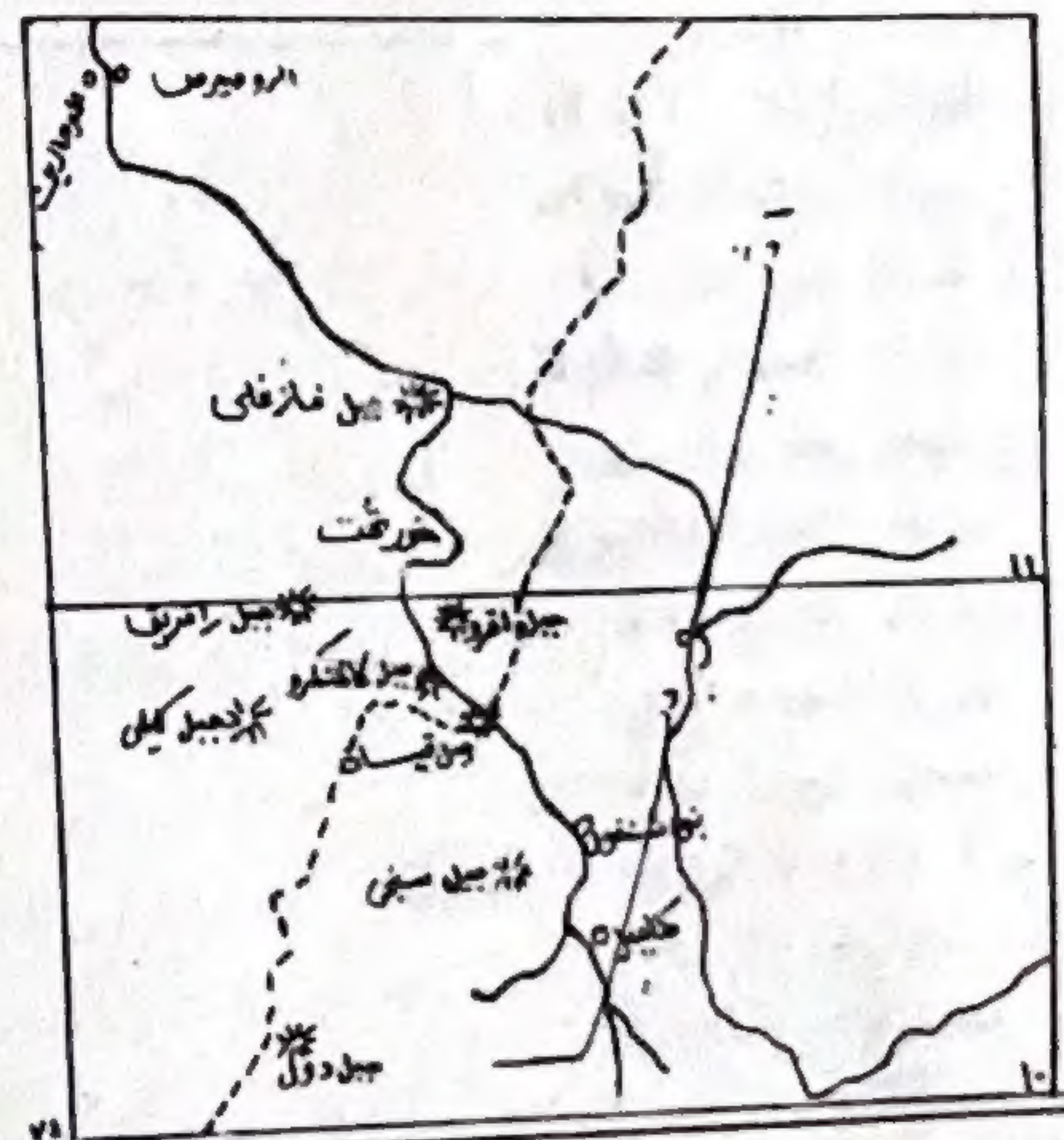
الموسيقى التقليدية المعنى والنهج

ان تعبير "الشعبية" شائع الاستخدام في السودان غير ان اطاره غير محدد . فيكفي في بعض الحالات ان يرتدي المرء زيا معيناً يمكن ان يقال عنه زي شعبي ، ويأتي بعد ذلك بأي نمط من انماط اللفساء ، فيكون ذلك النمط نمطاً شعبياً . وتعبير "التقليدية" الذي فضلنا استخدامه له عاملان مهمان : فالمادة التقليدية :-

- (أ) يتم تداولها وتناقشها عبر الزمان والمكان .
- (ب) وهي تمثل وتعرف مجموعة ، والتي قد تكون عائلة ، قبيلة الخ .. وهي ليست بالضرورة ان تكون معادلة للماضي "فالتقاليد تخلق في الحاضر ، وهي بكل تأكيد سوف تخلق وتؤسرفي المستقبل" . (١)
- وكلمة "الموسيقى" هي الاخرى ، لا يوجد لها مرادف في اللغات السودانية حسب علمي ، قد اخذت معاني وتعريفات عدة . فقد ذكر "فرانسيس بيبى Frances Beby ان معظم الغربيين يعرفون الموسيقى على انها "فن تركيب الاصوات بطريقة تسر الاذن" (٢) .
- ولكن هذا التعريف للموسيقى لم يجدد أي اذن هي التي ستسـمـن تلك الاصوات ، وأي نوع من الاصوات التي اذا ما تم تركيبها سوف تحدث السرور لدي سامعها . فقد كتب "نعوم شقير" عند حديثه عن السود : انهم "كانوا يقفزون كالقروود ويصيحون كالذئاب وهم يهزون رماحهم ونبابيتهم فوق رؤوسهم ، ويغنون اغاني لا تلحين فيها ويصوتون بالقرون اصواتا مزججة تصم لها الاذان ، وبالأجمال لم يكن في رقصهم شيء من الطرب بل دل على تمام الهمجية ومنتهى الخشونة (٣) . وهكذا كان انطباع المؤرخ ابراهيم بن يعقوب" ، الذي سافر الى اوروبا ، عن موسيقى مدينة "شـلـزودج"



منطقة البرتا



القديمة في النمسا ، فقد قال عنها "لم اسمع في حياتي غناء
أسوأ من غناء أهل تلك المدينة ، إنه نوع من الغمغمة تأتي من
الحناجر في ما يشبه نباح الكلاب (٤) .

غير أن "بيرسي أسكول Percy A. Schole" حدد الاصوات
الموسيقية عن غيرها بأنها الاصوات التي تحدث نتيجة للاهتزازات
المنتظمة التردد Frequency ، حيث أن الاهتزازات التي تصدر من أي
جسم وهي تحوي ترددات متعددة ، تحدث ما يمكن أن نطلق عليه
ازعاجاً . ولكنه استطرد قائلاً "وحتى الاصوات التي يمكن أن نطلق
عليها ازعاجاً ، إذا ما تم تكرارها بصورة منظمة وبسرعة يمكن
أن تصدر ما نطلق عليه نغماً موسيقياً" (٥) .

لكن هذا التعريف للموسيقى والذي يركز على النغم فقط يجعلنا
نحصر انفسنا في الموسيقى كفن دون الالتفات اليها كعمارة
يؤديها الانسان في مجتمعات كالمجتمعات الافريقية وهي مرتبطة
بطقوسه وعاداته الاجتماعية . لذلك يعرف "فيلا سواندي

الموسيقى بأنها "تنظيم المادة الخام للاصوات في شكل ، وبنية لها
معنى ومقبولة عموماً للمجتمع الذي حدث فيه ذلك التنظيم . تلك
الانماط تنتمي مباشرة لنظرة ذلك المجتمع للعالم ، ولتجاربه ككل
متجانس ومقبول من ذلك المجتمع (٦) " .

وبناءً على تعريفه السابق للموسيقى - والذي يمكن قبوله
كتعريف اجرائي - يري "فيلا سواندي" SOWANDE أن الموسيقى
الافريقية التقليدية يمكن تحليلها فقط سايكولوجية من طريق
الرموز ودلالاتها . وقد ذكر أن الجانب الآخر من التحليل الموسيقي
الذي يشتمل على البنية والشكل والصيغة .. ليس مهماً ، ذلك لأن
الحصول على الموسيقى الافريقية التقليدية في أغلب الحالات لا يكون
سهلاً ، حيث تمارس الطقوس في أجواء لا تسمح بوجود الغريب . كما
أن طريقة التدوين الغربية والتي من خلالها يحدث التحليل لا تعطي
الصورة كروكية للواقع الموسيقي ..

ولكن رغم الاعتراضات التي ذكرها "فيلا سواندي" إلا أن

المنهج التحليلي للموسيقى التقليدية ، حسبما اعتقد لا يكتمل إلا
بمعالجة الجانبين . جانب الموسيقى في حد ذاتها شكلاً وصيغاً
وبنية ، وتحليل هذا الجانب والبحث عن الدلالات والرموز الاجتماعية
التي تساعد على معرفة التركيب النفسي والاجتماعي لتلك المجتمعات
التي تمارس تلك الموسيقى . فبعض المشتغلين بالموسيقى التقليدية
يتحدثون عن أهمية الاهتمام بتلك الموسيقى ، وخبراً "اليونسكو"
يوصون بضرورة تدريس "الموسيقى الافريقية التقليدية في معاهد
الموسيقى بأفريقيا . فكيف يكون ذلك دون معرفة تلك الموسيقى
شكلاً ومضموناً . فمشاكل التدوين الموسيقي التي ذكرها "فيلا سواندي"
ظلت هم المشتغلين بالموسيقى التقليدية الى يومنا هذا . وقد
بذلت مجهودات لا بأس بها ، حيث تم التوصل الى طريقة للتدوين
"Transcription" (٨) تختلف عن طريقة التدوين الغربية
"Staff Notation" على الرغم من أنها تعتمد عليها وبذلك يمكن
بأستخدامها تقليل حجم الخطأ والوصول الى نتائج مرضية .

الدراسات التي تمت عن الموسيقى التقليدية بالسودان

ان الرحالة والمبشرين الذين كتبوا عن السودان وأهله ، لم يكن
في مقدورهم ان يتجنبوا الكتابة عن موسيقى أهل السودان ، ذلك
لأنها جزء لا يتجزأ من عاداتهم وممارساتهم الاجتماعية . فقد
وصف "محمد بن عبد الله التونسي" بعض انماط الرقص والغناء لدى
الفور ، ثم أرفق تدويناً موسيقياً لتلك الاغنيات (٩) . كذلك فعل
"نعوم شقير" الذي قسم أهل السودان الى ثلاث مجموعات عرب واشباه
سود وسود حيث تحدث واصفاً رقصات كل مجموعة على حدة ، الا ان
الموسيقية التي تستخدمها والمناسبات الاجتماعية التي يتغنون فيها
ويرقصون (١٠) ..

ولعل المبشرين الذين أتاحت لهم فرصة البقاء لسنوات عديدة
في بعض بقاع السودان - جنوبه على وجه الخصوص - والذين لهم

دراسة بالعلوم الموسيقية ، قد أخرجوا الحديث عن الموسيقى
 السودانية التقليدية من طور الوصف وتدوين الانطباعات ، الى طور
 التحليل والخروج بالنتائج . ففي رأي " ف . قيوريتي " F.Giorgetti
 أن الاذن الاوروبية لم تتعود على الاصوات الهارمونية
 التوافقية - الصادرة من الطبول - التي هي الالة الموسيقية الاساسية
 لدى الافارقة - بل اعتادت على الالات الموسيقية الغربية مثل
 البيانو ، الخاضع لحسابات ضبط صوتية محدودة . لذا فإن الخطأ
 يمكن في الحكم على الموسيقى الافريقية بأن غير افريقية واصدار
 الحكم عليها بأنها موسيقى بسيطة وبدائية . بل يصل به الامر الى
 الاعتقاد بأن " سايكولوجية " الرجل الافريقي واحساسه اللا شعوري
 بالاصوات الموسيقية ، أكثر شراً من نظيره الاوربي ، حيث ان
 تركيبته الهارمونية تحتوي على خمسة اصوات موسيقية نظير اربعة
 اصوات فقط تحتلها الاذن الاوروبية (١١)

لقد تواصل اهتمام الكتاب والدارسين بالموسيقى التقليدية
 السودانية وازداد عددهم في السنوات الاخيرة . فقد تحدث
 " كاستيلي " Castelli عن الالات الموسيقية بجنوب السودان
 والتي توجد نماذج لها في متاحف الاوروبية ، مصفا ايها السري
 وتريات وهوائيات والات ايقاعية ، محاولاً توضيح اماكن وجود مثل
 هذه الالات في مناطق اخرى من افريقيا (١٢) وركزت " كويندليست
 بلومر Gwendolen A. Plumly على آلة الطمبور لدى النوبيين بشمال
 السودان ، فتحدثت عنها بالتفصيل : كيفية صنعها والمواد المستخدمة
 في هذا الصنع ، وطريقة العزف عليها ، وكيفية ضبط اوتارها ، مع
 ذكر اسماء تلك الاوتار . ثم اعطت بعد ذلك نبذة تاريخية عن
 نشأة آلة الطمبور او الالات الموسيقية المشابهة لها ، في محاولة
 لتتبع انتقال هذه الالة من الشرق الأدنى الى منطقة النوبيين
 بشمال السودان ، ومن ثم الى مناطق اخرى داخل افريقيا . كما
 اعطت نماذج لاغنيات تؤدي بمصاحبة الطمبور (١٣) .

وتطرق كل من " مكي سيد احمد " (١٤) و " جمعة جابر " (١٥)

لمسألة النظام النغمي الخماسي ، محاولين مقارنته بالنظام النغمي
 الاوربي ، كما فعل " قيوريتي " F.Giorgetti وان كانا قد
 توصلا الى نتائج تختلف عن تلك التي توصل اليها . وذكرنا أن
 المنظومات الخماسية يمكن تقسيمها الى " سلالم كبيرة " واخرى صغيرة
 وكما هو الحال في النظام النغمي الاوربي . تحدث " مكي سيد احمد "
 بجانب ذلك عن الخصائص العامة للحن والايقاع لدى " السكوت " بمنطقة
 النوبا بشمال السودان ، وعن كيفية ضبط أوتار " الطمبور " .
 أما " آرتور سيمون " Artur Simon والذي جمع مادته
 الموسيقية من منطقة النوبيين بشمال السودان ، فقد حاول أن يوضح
 الدور الاجتماعي للموسيقى ، وذلك في الدراسة المقترضة المرفقة بمسح
 الاسطوانات التي تم تسجيلها من المنطقة . هذا بجانب التدوين
 للموسيقى ، وشرح تفصيلي لكيفية ضبط وعزف الالات الموسيقية
 المصاحبة للغناء والرقص وصور فوتغرافية للممارسات الموسيقية (١٦) .
 وتعرض كذلك بعض الكتاب السودانيين للموسيقى التقليدية ووصفوا
 آلاتها وأماكن تواجدها والمناسبات التي تستخدم فيها ووفروا
 بذلك مادة ثرية للذين يودون القيام بالدراسات في هذا المجال (١٧) .
 في غياب الرؤية المنهجية السليمة في حل الكتابات التي تمت عن
 الموسيقى التقليدية بالسودان ، يطرح أحد الطلاب " الانثروبولوجيا "
 والذي قام بدراسة لموسيقى جبال النوبة ، بأقليم كردفان ، نقاشاً
 مشعراً يصل به في نهاية الامر الى المنهج الذي نراه صحيحاً ، وذلك
 بقوله " أن النظم الموسيقية التي تحتوي على الشكل والسلم والابعاد
 الصوتية ، ما هي الا حقائق ثقافية وبذلك تقع كلية تحت الافتراض
 الانثروبولوجي الاساسي ، وهي أن الثقافة حتمياً نظام مرتب للرموز
 لهذا فإن البناء الموسيقي يمثل واحد من الكل الثقافي ومشاركاً
 البقية في أحد جزئياته . فالعمل الموسيقي " ليس هو ببساطة
 تمارين على ترتيب الاصوات ، ولكنه تعبير رمزي للنظام الاجتماعي
 والثقافي يعكس قيم الماضي والحاضر للأفراد الذين يصنعونه . لذلك

فإن منطق ومعنى النظم الموسيقية لا يمكن فهمه جيدا بدون الرجوع إلى بعض الظواهر الثقافية التي هي جزء منه (١٩) ..

إن الموسيقى التقليدية إذن لا يمكن أن تفهم فهما متكاملتين بالنظر إليها كبناء صوتي فقط، وفي ذات الوقت لا يمكن الفصل هذا البناء الصوتي. ولكن التحليل الموسيقي لابد أن يشتمل على تحليل للعلاقة بين النظم الصوتية والبيئة الاجتماعية التي من خلالها ولها

تم الخلق الموسيقي "وهذا التحليل الموسيقي لابد أن يؤدي بدوره إلى فهم الملامح الشكلية للبنية الموسيقية والطريقة التي تظهر وتختلص بها في السياق (٢٠) ..

فالذين ينظرون إلى الموسيقى التقليدية من الناحية الصوتية فقط فإن نظرتهم هذه لا توصل إلى نتائج مرضية ذلك لتجاهلهم للانسان والمجتمع الذي يصوغ تلك الاصوات الموسيقية لتؤدي له وظائف أقلها مكانة الاستمتاع بتلك الموسيقى والترويح عن النفس. والذين ينظرون إلى الموسيقى التقليدية على أنها ليست ذات قيمة لنبذة جمالية، وإنما المهم هو الممارسات والعادات والطقوس المرتبطة بها، فإن هذه النظرة قد تؤدي إلى خلل كبير في فهم تلك العادات والطقوس نفسها، وبالتالي فهم تلك المجتمعات. ولابد للمرء هنا

أن يتساءل لماذا إذن تعاقب الموسيقى تلك العادات والطقوس إذا لم تكن ذات معنى ومدلول للذين يمارسونها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الموسيقى في بعض المجتمعات يكمن فيها كل من المعنى المرتبط بالنص الموسيقي، والمعنى المقترن بالسياق. فالمعنى المقترن بالسياق يوجد بالعمل الموسيقي عندما يكون الباطن أو المقطع أو المسار اللحني أو النظام الإيقاعي في جزء من ذلك العمل الموسيقي له مصادر في موسيقية "شعبية، مكان، حادثه .. الخ" أو تغيرات في أساليب الرقص، أو بعض الموضوعات الخاصة بالسياق.

والنص الموسيقي من الناحية الأخرى، هو العمل الموسيقي كما يسمع

أو الإطار الذي في داخله يمكن للمعاني المقترنة بالسياق أن تندمج أنه يسمع كصوت ويستمع به في الإطار الجمالي كمادة صوتية (٢١) .. خلاصة القول أن معظم الكتابات التي تحدثت عن الموسيقى التقليدية بالسودان نهجت نهجا وصفيا للآلات الموسيقية بالسودان والمناسبات التي تمارس فيها تلك الموسيقى. وحتى بعض الكتابات التي نحت منحى تحليليا، أخذت بجانب واحد من المسألة واغفلت الآخر. بعضهم ركز على الأصوات الموسيقية وتركيباتها، فحلل تلك الأصوات لأجزاء الدراسات المقارنة بين الموسيقى الأفريقية والأوروبية، وأهمل كلياً أو جزئياً الواقع الثقافي الاجتماعي الذي يجعل الإنسان الأفريقي هو الآخر غير الإنسان الأوربي وبالتالي فإن موسيقاه التي تعد وسيلة التعبير عن ذاته وممارسته تختلف هي الأخرى. وبعضهم اهتم بالعادات والطقوس والممارسات التي تعاقب الغناء والرقص، وحاول أن يستخلص منها فهما متكاملًا للمجتمع الذي قام بدراسته. وكان يمكن للمرء ألا يعيب عليهم ذلك لو أن البحث كان بعنوان "الموسيقى في ميري" فإذا بالموسيقى تختفي كلية عن الدراسة، رغم أن الكاتب قد ذكر بأن المنهج المكتمل لابد أن يشتمل على ذلك.

(الهوامش)

- (1) Sayyid Hurreiz, Folkore and Traditional Education, " Paper Presented to the FESTAC colloquim, Lagos, February: 1977.P.1
- (2) African Music, New York, 1978. P. I

- (٣) جغرافية وتاريخ السودان، دار الثقافة بيروت ١٩٦٧م ص ٢٢٨
- (٤) عرض وتلخيص كتاب "اكتشاف المسلمين لأوروبا" للكاتب

(17) Mahi Ismail, Musical Traditions in the Sudan, a paper

presented to a meeting in "Yaouande(Cameroon)" 1970. P. 89.

(18) Gerd Bauman, Music in Miri, an Honours degree dissertation,
University of Belfast, 1977, P. 2

19) Ibid P. 3

20) Ibid P. 9

(21) J.H. Kwabena Nketia, "The Juncture of the Social and the
Musical The World of Music Journal , Vol, XXIII, No, 2,
Berlin 1981. P. 26- 27.

برنامج "مجلة المجلة العدد ١٥١ - ١ - ٧ كانون الثاني يناير
١٩٨٢ م، ص ١٤

(5) The Oxford Companion to Music London . 1938, P 10.

(6) The Role of Music in Traditional African Society, a
paper presented to a Meeting in "Yaouande,(Cameroon)",
1970, P. 59;

(7) Ashenafi Kebede, Development of the
Institute of Music", Repor Khartoum 1979.

(8) Bruno Nettle, Theory and Method: In ethnomusicology,

(٩) تشيد الازهان بسيرة بلاد العرب والسودان، القاهرة ١٩٦٥ م
• ٣٣٧ - ٣٣٥

(١٠) جغرافية وتاريخ السودان، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٧ م
• ٢٩٢ - ٢٩٣

(11) African Music with special refrence to Zande,".
Sudan Notes and Records, Vol.33, P. 216;

(12) Musical Instruments from southern Sudan, Paper
Presented to the "Folklore and National Development
Symposium, Khartoum 2-5 Feb. 1981..

(13) El Tanbour The sudanese Lyre or the Nubian Kissar
Published by Town and Gown Press. Great Britain N.D.

(١٤) موفومان، معهد الموسيقى والمسرح، دار الطابع العربي، الخرطوم
بدون تاريخ .

(١٥) تراشنا ومفهوم السلم الخماسي، الخرطوم ١٩٧٩ م .

(16) Musick of the Nubians, Northern Sudan, two records
and booket, Berlin 1980.

الفصل الثاني الانسان والأرض

أولا : المناخ :

ان أرض البرتا تقع بين خطي طول ٢٤ - ٢٦ درجة ، وخطي عرض ١٠ - ١٢ درجة ، على طول المرتفعات الاثيوبية ، من النيل الأزرق وحتى خور يابوس "Yabus" (١) ، وقد وصفها هوايت هيد Headite قائلا ان أرض شنقالا Shangala يحدها جبل فازغول Fazughl شمس والنيل الأزرق شرقا وقبائل الدينكا في شبه جزيرة سنار من الغرب وخور يابوس من ناحية الجنوب . وتخترقها من الشمال الى الجنوب جبال البرتا والتي تأخذ أسماء خاصة مختلفة وفقا للقبائل التي تقطنها . ومن أهم هذه القبائل اقارو Agaro وكوشنكور Kushankuru والبرتا - والذين يعدون من اكبر وأقوي القبائل وقد استمدت سلسلة الجبال اسمها منهم ثم بنى شنقالا ، كل هذه القبائل تتحدث لغة مشتركة وهي التي يطلق عليها لغة البرتا (٢) .

تتمتع هذه المنطقة عموما بمناخ السافانا ، حيث تنمو الحشائش العالحة لرعى الحيوان وتنبت انواع كثيرة من النباتات والاشجار كالقنا والطلح والاندراپ والجميز والدوم والدليب والهجليج والنبس والقرض والكتر والسنت * والذي ينحصر وجوده على ففتي النيل الأزرق . كما ان بالمنطقة عددا كبيرا من مجاري المياه - الخيران - التي صارت معدرا للمياه طوال ايام السنة مثل مرميت قارليلس وأداس Garlil وقوني Gune . غير ان أشهر هذه الخيران هو خور تمت Tumat الذي يبدأ تدفق المياه فيه من اواخر ابريل وحتى اوائل نوفمبر ، وعند جفافه يتمكن السكان من الحصول على الماء فيه على بعد اقل من عشرة اقدام تحت الأرض ، وذلك بحفر ما يسمى محليا بـ "الجمام al-Jamam" ان لهذا الخور عدة افرع وعند

* راجع المصدر .

موسم الامطار يلتقي بالنيل الأزرق .

هذا المناخ والطبيعة الجبلية للمناطق المتاخمة لاثيوبيا ولبرا مددا غير محدود من الحيوانات البرية كالغزلان والارانب والقردة كما تكثر الشعابين بأنواعها واحجامها المختلفة . لشعبان "الاملة" والذي يوجد بكثرة في هذه المنطقة صار معدرا دخل لكثير من السكان . ويستفاد منه في صناعة الاحذية وشنط اليد والاحزمة التي تباع في بعض المحال التجارية بالخرطوم والمدن الكبرى الاخرى بالسودان .

"هنالك إعلان رئيسان في السنة : فعل الامطار الخريف - وفصل الصيف . الشتاء الذي يمكن اعتباره فعلا ثالثا ليست له أهمية الا للذين يقطنون على ضفاف النيل الأزرق ذلك لانه يؤدي الى ظهور بعض الحاصلات والخضر" (٣) . ففي فصل الامطار الذي يبدأ في يونيو تنعزل المنطقة كلية من بقية اجراء السودان الاخرى وذلك لطبيعتها الطينية ، ولوجود كثير من المجاري والخيران التي تمتلئ كلية بمياه الامطار ، وعليه تكون وسيلة الترحال من مكان لاخير مشيا على الاقدام مع حمل المتاع على ظهر البغال والحمير للذين يمتلكون مثل هذه الدواب .

ثانيا : السكان :-

لقد تحركت مجموعات كبيرة من قبائل البرتا من الحدود الاثيوبية الى داخل الاراضي السودانية واستقر بها المقام في عدة قري انتشرت من تلك الحدود وحتى مدينتي الروميرس والدمازين ، بل وقد جلبت اعداد كبيرة منهم - أبان فترات الاسترقاق - الى اقاصي شمال السودان . "فثروات مروي التي عثر عليها في هيشة ذهب ورقيق وطرق تجارية - في حفريات المعابد المنتشرة في اتجاه الجنوب - تشير الى ان الذهب لم يعثر عليه في جبال البحر الاحمر وحدها ، هذه الطرق التجارية في الغالب تصل حتى مرتفعات فيثرب اثيوبيا ، التي لا زالت تنتج قليلا من الذهب وكانت معدرا حقيقيا للرقيق حتى وانت قريب " .

لقد شهدت هذه المنطقة عدة اضطرابات وقلقل نتيجة لهجرة التجار وبعض سكان شمال واواسط السودان الى الحدود الاثيوبية والتي بدأت قبل الاحتلال المصري عام ١٨٨١م ولكنها زادت بشكل مضطرب من خلال فتح المنطقة بواسطة المصريين ، وبالأخص حملة اكتشاف الذهب التي تبعت رحلة اسماعيل باشا الرائدة الى فارغلي ١٨٢١م . لقد كان الصراع في هذه المنطقة حول الذهب والرقيق والسلاح ، تلك التسي تساعد على تحسين الوضع الاجتماعي للمهاجرين ، الذين اتخذ معظمهم ازواجاً من نساء البرتا (٥) . " بذلك كانت قبائل البرتا " اول مجموعة محلية تعاني العبودية اولا من خلال القيام بزراعة السذرة وحدها وجمع الذهب لمصلحة الاسياد ثم ثانيا لتصديرهم ومعهم الذهب للرجوع عادة بالسلاح " (٦) .

ان اولئك الوافدين تمكنوا من بسط سيطرتهم على المنطقة من طريق امتلاك القوي المنتجة المتمثلة في البشر ووسائل العمل ثم من طريق المصاهرة ، واتخاذ نساء البرتا ازواجاً لهم . بذلك صاروا زعماء القوم ومشايخهم . وقد اطلق عليهم اسم " الوطاويط Watawiet " وقد اختلفت الآراء حول اسباب هذه التسمية . فـ رأى يقول بأن هذا الاسم يطلق على جيل الانياء والنبات الذين اجسمهم امهات تزوجن برجال وفدوا من شمال السودان واواسطه (٧) . ورأى آخر يقول بأن هذا الاسم يطلق على كل غريب "وطأت" قدمياه اري البرتا . وكلا التفسيرين لا يخرجان من ان الذين ينتمون الى هذه المجموعة الوطاويط - اناس لهم علاقة عرقية بالتجار والمهاجرين من شمال البلاد والذين تمكنوا من بسط نفوذهم على السكان الاصليين . فقد تحدث بيلترام Belturame مع كثير من الزعماء المحليين وزار على وجه الخصوص زعيم قيسان Gessan عدة مرات في جبله وقد دهش من حقيقة انه بينما كل الناس لا يعرفون لغة البرتا فان زعيمهم يتحدث العربية . لكنه اخبر بأن العائلات الحاكمة تنحدر من اصل عربي . فقد غزا اجدادهم هذه الجبال بالقوة ومنذ

ذلك التاريخ وحتى هذه اللحظة قبل بهم الناس كزعماء بالمنطقة وهم يطيعون اوامرهم من رغبة ويثقبون قراراتهم (٨) " .

غير اننا نجد البعض يعتقد بأن بسط الوطاويط سيطرتهم على منطقة البرتا لم يكن نتيجة لقواهم الذاتية وحدها " فقد تحدث آركل Arkell من الخراب الذي احده الدراويش في منطقة البرتسا ووضح ان هذا الخراب الذي حدث لمجتمع البرتا ربما ساعد على زيادة سيطرة مشايخ الوطاويط عليهم (٩) " .

كما نجد ان بعض الرواة يرون ان مشايخ الوطاويط بسطوا سلطانهم على المنطقة بأساليب كان اخرها استخدام القوة . فقد بدأوا بالمصاهرة ، ثم امتلاك الارض ، ثم آلت اليهم السيادة في نهاية الامر من طريق القوة (١٠) " .

(٢) السكن :-

يسكن البرتا في قري تبني كلية من المواد المحلية من سيقان الذرة ، والقنا ، والاشخاب ، ولحاء الاشجار . والمنازل عبارة عن قطاطى Gatatyi مختلفة الاحجام والمساحات - حسب الغرض الذي بنيت من اجل ، وتتكون الوحدة المنزلية المكتملة من "قطيتين" او ثلاث تخمس واحدة منها للبهائم - الحنام - ولا توجد فواصل بين هذه القطاطى . واحيانا يكون هنالك سور خارجي تكون القطاطى جزءاً منه وفي الغالب الامم لا يوجد . ومن المباني الاساسية بالمنزل "المويبة Siwweba التي تبني من الطين على اعمدة الخشب " (شكل رقم (١) .

كل قطية Gittiya منفذ واحد هو المدخل ويوجد بالقطية التي تخص للفقير بعض من " الصنائع التي نسجت بحبال من الخوص او من " القند " وعدد من " البروش " ويوجد بالقطية التي تخص للطبخ التكل بعض من اواني الطبخ المصنوعة من الخوص و"البخن" واواني اخرى يتم شراؤها من الاسواق . كما توجد " المرحاكه " الحجرية التي يسحق عليها الذرة ، غير ان كثيرا

من النساء حاليا يمتحن الذرة في المطاحن الموجودة بالأسواق المجاورة ولا توجد وحدات صحية مرفقة بالمنزل، بيد أن السكان يفتقدون حاجتهم الطبيعية في المراة المجاور لكل قرية ..

(٣) الغذاء :-

تمثل الذرة الغذاء الرئيس للسكان، لكنها يصنعون العصيدة Sledah والكسرة Ksrah والباصا Basa فالبرتا لا يهتمون بتناسول الوجبات أثناء النهار، حيث يعود الرجل في ذلك الوقت من مزرعته - أو مكان عمله - رأسا إلى منزل المرأة التي تكون لديها "باصا" في ذلك اليوم ليجد بقية أفراد القرية متجمهرين لديها في ظل شجرة جلوسا على الأرض أو على "بنابر" Banabir نسجت من جلد البقر، وأمامهم آنية الفخار الفخمة وبعض من الأواني الصغيرة الحجم . فتعب "الباصا" من الأواني الفخمة على الأواني الصغيرة وتشرب بواسطة مزامير من الفنا .

على كل فرد أن يحضر معه زممار لشرب "الباصا" ذلك لأن المزممار يساعد الشارب على تعفية "الباصا" من الشوائب التي تعلق بها ..

ومجتمع الشاربين لا يتكون كلية من الرجال، ولكن نجد أن بعض النسوة يشاركن في الشرب، وفي هذا الأثناء يقمن بتغطية وجوههن بغطيات التي يرتدنها . غير أن تكلفة المشروب تدفع مشاركة - بعد الانتهاء من الشرب - بين الرجال الذين اشتركوا في شربه . ويوضع مادة في المشروب نوع من جذوع الأشجار يطلقون عليه "مق-سورو" Magoro يجعل طعمه حاداً ويقال أنه يجعل المرء يتبول كثيراً ومن ثم يعتقد أنه يساعد على نظافة المعدة ويمنع الإصابة بالمساريا ..

أن "الباصا" التي يتعاطاها البرتا تحتوي على نسبة ضئيلة من الكحول - حسب قول طبيب المنطقة - وهذا ما يفسر عدم وجود شخص في مجتمع الشاربين رغم الكميات الكبيرة التي يتعاطونها، وقد يحصل

درجة عالية من السكر تؤثر على سلوكه وتصرفاته تجاه الآخرين مع ملاحظة أن التدخين عادة غير منتشرة كثيراً في أواسط البرتا ..

(٤) التعليم والارث الثقافي :-

أن نسبة الذين نالوا تعليماً منتظماً في هذه المنطقة تكاد لا تذكر . وحتى الذين سبق لهم أن دخلوا المدارس الابتدائية في الأزمان الماضية تردوا مرة ثانية إلى مرحلة عدم معرفة القراءة والكتابة بمفهومها الذي نعني . فالأباء غير حريصين على إرسال أبنائهم وبناتهم إلى المدارس، ذلك أنه رغم كثرة المناشط الاقتصادية التي يمارسونها، فإن دخولهم متدنية جداً ويعيشون في حالة من الفقر المدقع . فالزراعة التي تعتبر العمل الرئيس للسكان لا توفر - في أحسن الظروف - غير قوت العام من الذرة، يختزنه المزارع لبيته وأسرته . وبقية المناشط الأخرى موسمية وعائدها محدود، ولا تتوفر لكل الناس . أما الذهب - رغم دراية السكان بكيفية العثور عليه - فإن المدفة تلعب فيه دوراً كبيراً، وتكون قصص الذين حصلوا على كميات مهولة منه، مجالاً لأمثال الناس وحكاياتهم لغترات طويلة، ذلك لامتناعهم بأن الذهب ملك للجان يعطيه من أحب وأصطفى ..

أما مستلزمات المدارس فقد صارت كثيرة، ولا يقدر على إحداها وأحياناً تكون المدرسة على مسافة عدة أميال، الشيء الذي يفرض على التلاميذ على الهروب من الدراسة . هذا بجانب اللغة فالتدريس في المدارس يتم باللغة العربية . لكل هذه الأسباب فإن نسبة الفاقدين التربويين من المرحلة الابتدائية إلى المرحلة المتوسطة عالية جداً ففي امتحان عام ٩٨٢م لدخول المرحلة المتوسطة، كان عدد المدارس الابتدائية التابعة للمنطقة التي تشمل كل من تيسان، باو "Baaw" الكرمك "Kurmuk" مائة مدرسة تقريباً . وكان عدد المدارس المتوسطة بالمنطقة عشرة مدارس . ورغم ذلك لم يوجد العدد الكافي من الناجحين فقط ما يغطي الفرص المتوفرة في المدارس المتوسطة رغم أنها ..

ان اراث الثقافة العربية الاسلامية واضح لدى البرتا فقد انتقل اليهم من خلال انتقال بعض سكان اواسط وشمال السودان منذ قيام دولة الفونج - ناقليين بذلك معهم ثقافتهم العربية الاسلامية - ثم من خلال التلمذة التي ينالها ابناءهم بالمدارس والتي وضع منهاجها باللغة العربية ، وتضمنت الدراسة مناهج اسلامية ، ويظهر ذلك جليا - في الوقت الحاضر في ازياء الرجال والنساء والعبارات العربية المستخدمة ، كالقسم بالله ومباركات التحية والوداع وغيرها وطريقة الذبيح ، وطقن الموتى ، وبناء المساكن ، وحرص بعض الافراد على اداء الصلاة في مواقيتها ، وغير ذلك من عادات المسلمين ومعتقداتهم ..

غير انه توجد بجانب ذلك طقوس وعادات ومفاهيم تدل على وجود معتقدات لدى هذه القبائل قبل اتصال العرب والمسلمين بهم ولا زالت هذه الطقوس والعادات تمارس وتحترم ، ولها هوي في نفسور السكان ..

ثالثا : وسائل الانتاج :-

لما كانت قبيلة "البرتا" من القبائل المستقرة ، فان عملهم الاساس هو الزراعة المطرية التقليدية ، حيث تمثل الذرة الحصول الذي يستحوذ على الاهتمام الاول ، ذلك لانها الغذاء الذي يعتمد عليه المواطنون كلية . يجب على كل رب اسرة ان يوفر خلال الموسم قوت ابنائه من الذرة الذي يكفيهم حتى الموسم القادم . فاذا عجز عن توفير ذلك بجهدده عليه ان يوفره من خلال ابتياع النقص مسبقا الاسواق وذلك قبل حلول موسم الامطار . وهنا يمثل السهم المحصول النقدي الذي يوفر بعض المال للمزارع لشراء ما يحتاجه من ذرة او ملابس . وغالبا ما يستعين المزارع عند زراعة السهم بأحد التجار لتغطية نفقات الزراعة ، على ان يبيع انتاجه من السهم للذات التاجر الذي موله . وفي هذه الحالة يحدد التاجر سعر شراء قنطار السهم مقدما وقبل زراعته . هذا النظام يعرف في مناطق كثيرة

من السودان بنظام "الشيل al/shei" وهو نظام يفر بالمزارع كثير ذلك لان الاسعار التي يحددها التاجر لقنطار السهم غالب ما تكون متدنية جدا اذا ما قورنت بالاسعار الحقيقية عند بداية موسم الحصاد . كما ان المزارع ملزم في فترة الزراعة بشراء حاجياته الاستهلاكية من ذات التاجر وبالاسعار التي يحددها ..

والنشاط الزراعي لدى البرتانوعان : النوع الاول هو عبارة عن الزراعة قرب المنازل وتسمى بالزراعة الخفيفة وهي مادة ما تغطي مساحات محدودة - يطلقون عليها أبالا - تزرع فيها الحاصلات السريعة النمو والنضج ، بغرض استهلاكها . والنوع الثاني هو الزراعة الثقيلة والتي مادة ما تكون في مساحات كبيرة وخارج حرم القرية يطلقون عليها "قفا" ..

وفيها تتم زراعة الحاصلات النقدية كالسهم والذرة الثقيلة والتي لا يحين موعد حصدها الا في منتصف نوفمبر او اوائل ديسمبر (راجع جدول رقم (١) .

ان المزارعين لا يغامرون مطلقا بالذرة ، لذا فان العمل في مزارع الذرة يتم من طريق الاستئجار والعمل الجماعي "النمير al-Nafier" منذ بداية التحضير للزراعة وحتى مراحل الحصاد والجمع . وليس الرجل وحده هو الذي يزرع المرأة ايضا تزرع وغالبا ما تكون لها مزرعتها الخاصة . ولكن كثيرا من نساء البرتا - خاصة المتزوجات منهن لا يعملن بالزراعة كمهنة . ذلك لان المرأة في هذا المجتمع يقع عليها عبء اطعام الرجل وابنائيه وحيلة ما تعتمد عليه في ذلك هو الذرة المخزون في "المويبة al-Siwweba" عليها ان تحضر حطب الوقود ، وسحب الذرة واعدادها للطنن ، وان تحمل وعاءها وتذهب الى المورد - بعد ام قرب - وتحضر الماء . بجانب ذلك عليها ان تقوم ببعض الاعمال اليدوية كصناعة الفخار او صنع "البامبا" حتى يتسنى لها الحصول على بعض المال لشراء بعض احتياجات صنع الطعام من الاسواق .

ان دور الرجل والمرأة في مجتمع البرتا في مجال الانتاج ينمو
ايضا على الاطفال من الجنسين ، فالبنات ومنذ طفولتها تتبع خطوات
امها ، وتمارس ذات الاعمال التي تقوم بها ، من احتطاب واحضار
ماء ، والذهاب الى الاسواق لابتهاج حاجيات المعيشية ، وجمع السمسم
ولغير ذلك من الاعمال المنزلية الاخرى . اما الصبي فليس له مناسبات
انتاجية تذكر ، حتى اذا ما كبر مارس ذات الاعمال التي يمارسها
والسيدة ..

ان فترة الجفاف - عقب الانتهاء من الحصاد - تمثل الفترة التي
يمارس فيها السكان الذين لا يقطنون بجوار النيل الأزرق ، الاعمال
الاضافية الاخرى ، كصناعة العنابر و "البابير" وجمع السمسم
واعمال الفخار ، وغير ذلك من الاعمال اليدوية . غير ان البرتسا
لا يعملون الى مثل هذه الاعمال كثيرا . فقبائل "الفولانسيس"
"Fulani" وتعرف محليا باسم الفلاتا والتي وفدت من غرب افريقيا
الى السودان ، والتي تقطن بالمناطق المجاورة تجيد مثل هذه الصناعات
وتنتج منها كميات كبيرة . لهذا فان البرتا يفضلون العمل فسي
قطع الاشجار والقنا لمصلحة تجار الاختاب ، الذين اخذت اعدادهم
تزايد في الآونة الأخيرة بهذه المنطقة مما ادى الى ابيادة
مساحات واسعة من الغابات ، دون تنظيم او رقابة ، حسب قول بعض
سكان المنطقة . وتقطع الاشجار لافراش الطاقة ، البناء او صنيع
الاشاات المنزلية والمكتبية .

اما البرتا الذين يقطنون على الحدود الاثيوبية او داخل
اثيوبيا ، فهم يعملون في البحث عن الذهب "التبر" في مناطق
الخيران او على الجبال . (١١) لهذا توجد سوق نشطة للذهب فسي
كل من الكرمك "Kurmuk" وقيسان Gissan على الحدود السودانية
الاثيوبية . كذلك نجد بعضا منهم يعمل في بناتين الفاكية
المملوكة للتجار والتي تنتشر على طول سفلى خور تمت "Tumat" من
قيسان حتى قرية خرطوم بالليل مسافة تزيد عن الاربعين
كيلو مترا ..

ما ان تنتهي الامطار ، ويبدأ موسم الحصاد في اكتوبر ، حتى
تظهر مشاكل البرتا مع الرجل الذين يجوبون هذه المنطقة . فهناك
العرب "رفاعة الهوي" .. وأم برارو AumBararo والانقسا INGESSANA
كلهم رجل يمرون في مساراتهم بهذه المنطقة . ويطرا لنوريس
مساحات كبيرة من مديرية النيل الأزرق لمشاريع الزراعة الالهية
حيث شملت المشاريع مساحات واسعة كانت تستخدم في الماضي كمرعى
للحل ، ونظرا للحراسة المشددة التي يفرضها مالكو هذه المشاريع على
اراضيهم لمنع مواشي الرجل من دخولها واتلاف الزرع ، فقد كثرت
حوادث دخول هذه المواشي في مزارع المواطنين المحليين وبهذا
كثرت المشاكل بينهم والرجل خاصة "رفاعة الهوي" ..

فقد اتخذت اعتبارات امنية في الماضي - ذلك ان المنطقة
المناخية لحدود الحبشة مكان لتجارة الاسلحة والرقق . بهذا منع
"رفاعة الهوي" وبعض القبائل العربية الاخرى من الذهاب جنوب "خور
دليب" "Khor Daleb" للتجمع . وقد خشي ان يشتركوا في هذه
التجارة ، وتاريخهم يؤكد هذا التخوف فقد اشتركوا في مواعيل عبده
ايران الحكم لتركى مؤخرا . اخبرا فان هذه التحفظات صار عبء
ذات جدوى وسمح لهم بالتحرك جنوبا . ولكن حديثا فان هالك عبده
مجموعات عرقية منافسة في المرعى ، فلا احد ينتظر ، والمسؤولون
اوقفوا اذونات المرور . وتبقى العمل المزعج للمواطنين المستقرين
في القرى ، ان يقوموا بحراسة مزارعهم اذا لم يتمكنوا من
حماها قبل حلول قوافل الرجل للمنطقة" . (١٢) .

بيد اننا نجد ان هنالك علاقة من نوع اخر بين البرتا والعرب
الرجل تتمثل في استخدام البرتا لجمال الرجل لنقل حاصلاتهم
الزراعية من المزارع - مقابل اجر عيني من الذرة - وحتى اماكن
سكنهم . كما ان العرب الرجل يبتاعون من البرتا بعضا من حاصلاتهم
الزراعية متى ما كان ذلك متيسرا ..

(الهوامش)

Abd al-Ghaffar Mohammad Ahmad, Shaykhs and Followers, P.23. (١)

G.O.White Head, "Italian Travellers in the Berta country," Sudan Notes and Records, Vol. 17, 1934, P.222. (٢)

Op. cit, P.21. (٣)

J.D.P.Chataway, "Notes on the History of the Fung," Sudan Notes and Records, Vol. 13, 1930, P.247. (٤)

W.R.James, "A Crisis in Uduk History," Sudan Notes and Records, Vol, 49, 1968, P.19. (٥)

Ibid. P.21. (٦)

(٧) راجع ملحق رقم (٢) مقابلات

G.O.White Head, Op. Cit. (٨)

W.R.James, Op. cit, P.20. (٩)

(١٠) راجع : ملحق رقم (٣)

A.J.Arkell, "Fung Origin," Sudan Notes and Records, Vol.15, 1932, Part II, P.205. (١١)

Abd al-Ghaffar Mohammad Ahmad, Op. cit, P.29 (١٢)

نوع النشاط الزراعي	الحاصلات التي تزرع فيها	بداية الزراعة	بداية الحصاد
الزراعة الخفيفة الحرم المحلول "ابالا"	القمح البلدي عيش الريف: الذرة الشامية العيش البلدي: الذرة الخبثية - البامية	أول يونيو	منتصف المسطر
الزراعة الثقيلة خارج حرم القرية "فلا"	القمح اللوبياء القمح، يشبه الارز الكس، القمح الاسود العيش الثقيل: الذرة الشامية		أول اكتوبر " " " " " " أول نوفمبر أول ديسمبر

جدول رقم (١) : النشاط الزراعي بمنطقة البerta

الفصل الثالث الموسيقى في الثقافة والاجتمع

مقدمة :-

ان الحياة الزراعية التي يحيها الناس في هذا المجتمع وطبيعة الارض وما يتوفر بها من خيرات مادية ، ومعتقدات الناس وقيمهم الروحية ، هي العناصر التي تشكل الانماط الموسيقية التي يمارسها السكان في هذه المنطقة . فما ان يقترب موسم الامطار حتى ينصرف الناس كلية للاعداد للزراعة ، وذلك بنظافة الارض ، وحرث ما بها من امشاج وتسميرها بغرور الاشجار . ولما كانت هذه الارض قد سبق لها ان زرعت من قبل فان الجهد المبذول لنظافتها لا يكون كبيراً مقارنة بالارض التي لازالت بكرًا ، لذا فان هذه المرحلة من العمل يقوم بها المزارع واسرته فقط ، ولكنه يستنفر الناس في مرحلة الحصاد والجمع . ومع بداية هطول الامطار في يونيو فان المزارعين يبدأون في حرث الارض وزراعتها ، وفي ذات الوقت تجمع ابيسواق "الوازا" لدى شيخ المزامير - باباروش Babarosh لتعلق فسي "الكل" المطبخ منذ بداية الرشاش وحتى جمع المحصول ، بجبال تتدلى من سقف الخيمة حفاظا عليها من "الارضة" - الذمل الابيض - ولكي يساعد الدفء والدخان على طلائتها . وخلال فترة غيبساق "الوازا" يلعب الناس "الربابة" التي تسمى "ابنقرنق Abangarang" او مزامير القنا (١) ..

رغم ان فترة الخريف هي الفترة التي يمارس فيها السكان نشاطهم الرئيسي - الزراعة - والذي يعيشون بقية العام على ضوء نجاح نتاجه ، وانه في هذه الفترة تتوقف كلية كل المناسبات التي تستدعي العناء والرقص ، لرداءة الطقس وابتلال الارض الطينية ، وتدنى

دخول الافراد الى مرحلة العدم ، الا ان عدم استخدام موسيقى "الوازا" في هذه الفترة يرجع اساسا الى ان لها طفوس ومسابقات تصحب اخراجها واللعب بها مع بداية الحصاد .

لذا نجد ان الآلات الموسيقية الفردية - اي التي يستخدمها باءاشها شخص واحد ، كالربابة - هي التي تستخدم اكثر من غيرها في فترة الخريف ، وان كان مازفو الربابة لا يتوفر لهم الوسط الذي امتادوا اداء اغنياتهم بيده ، ونعني به مجتمع شاربس "الباسا" "Basa" ذلك لان محصول العام المنصرم من الذرة والمعززون فسي المخازن لدى كل أسرة يكون في هذه الفترة قد شارب نهائيه ، فكل أسرة تحرض حرما شديدا على ما تبقى لديها من ذرة لاستخدامه في اعداد الطعام حتى يكفيها بقية العام الى حين حصاد محصول الموسم الجديد . والذرة في الاسواق في فترة الخريف تكون اسعارها قد بلغت اقصاها ، فالامطار والخيران تعمل على اغلاق الطرق البريصة وعزل المنطقة كلية عن بقية احزاء السودان الاخرى . والاهالي لا يملكون مالا يمكنهم شراء ما يحتاجون اليه من ذرة من الاسواق ، لذا فان متدييات "الباسا" تكاد تكون معدومة كلية ابان فترة الخريف ..

اولا : استخدام الموسيقى في حالة الولادة : تقول رواياتهم ان المرأة الحامل تواصل عملها المنزلي حتى لحظة الوضع ، حيث يخرج في تلك اللحظة في جرح الليل الى الخلاء المجاور دون ان يراها احد ، فتجمع حملها ثم تحمل جنينها الى المنزل ، وتستمر في ممارسة حياتها العادية كأن شيئا لم يكن . بيد ان الرضا خالسا ، حاصه اولئك الذين يقطنون قرب المدن ، يستعمون بالاعمال في حالات الوضع ، وان كاسوا لا يحنفون موسيقيا بالمولود الجديد ..

ثانيا : استخدام الموسيقى في حالة الوفاة :- ان رداة الطفوس في فصل الخريف ، وانفعال الناس في المزارع ، وانعدام المناسبات السارة ، وعوامل تقف احيانا حتى دون استخدام الآلات موسيقية مباحة الاستخدام في هذه الفترة ، مثل مزامير القنا . غير انه في

حالة حدوث وفاة شخص ما في قرية مجاورة ، او تبعد نسبيا ، فسان
مزامير القنا تستخدم فيما يعرف بعادة "الموركي" "al-Morke" (٢)
لعندها يحمل سكان القرية مزاميرهم ويهرولون على الايقاع
الصادر من موسيقاها حتى القرية التي حدثت بها الوفاة . فاذا ملسا
وجدوا ان المتولى لم يدفن بعد ، وقفوا حائلا دون تنفيذ ذلك ،
ودار حوار بينهم واقارب المتولى ، يحملون بعده على جزء من مال
المتولى ، ذرة كانت او الحنّام ، ثم تتم مورة الحنّام بعد ذلك (٣)
وفي اثناء ذلك الحوار ، توامل مجموعة المزامير العزف والرقص
وبعد الانتهاء منه يأخذون نصيبهم من الحنّام وذرة ويعودون
ادراجهم الى قريتهم ، فرحين بما كسبوا . وعادة "الموركي" هذه
تمارس فقط بين المجموعات التي توجد بينها علائق ود وتعاون ليس
السراء والفراء ..

ثالثا : الموسيقى والمعتقدات :-
(١) مادة "الهوكي" "Hokke" جدع النار" (٤)

ملحق : رقم (١ - ١)

مع بداية نفج الحاصلات الزراعية في اكتوبر من كل عام يبدأ
الاعداد لممارسة انماط موسيقية طقسية تسمى "الهوكي" والتي
تستمر لشهر كامل . فيجب على الفاشب ان يحضر ، حتى وان كان
يعمل خارج المنطقة ، والا فعلى ذوية ممارسة طقوس العادة نيابة
عنه . و "الهوكي" شيخ مسئول عنها وله اتباع من الرجال والنساء
من ذوي القرى كما ان له حراسا يحرسونه ابان الفترة التي تمارس
فيها العادة وطقوسها . ومنصب شيخ العادة هذا منصب متوارث ..
فان مات ، خلفه اكبر ابنائه او بناته . وفي هذه الحالة تقام
للشيخ الجديد مراسم تدشين تستمر سبعة ايام ، يحرسه خلالها سبعة
اشخاص ، وفيها يرتدي الشال الاحمر والباس المزركش ، المكون من
اللونين الاخضر والاحمر ويجلسونه على مقعد من الخشب ، بينما يحمل
في يده عصا وحرية ، ويقف حوله اتباعه او حراسه السبعة . وهؤلاء
الحراس يقومون بحراسة منزل شيخ العادة لمدة سبعة ايام ، وليس

يلقى اهالي القرية ليلتهم تلك امام منزل شيخ العادة حتى مطلع
البحر ، وقد احاطوا ايديهم وارجلهم بحبال تصنع من لحاء الانجار
بينما توامل مجموعات الشباب من الجنسين الغناء والرقص . وعند
البحر يوقدون نار العادة ، ثم يحمل كل من شيخ العادة واتباعه
اموادا مشتعلة ، حيث يبدأ الشيخ في العد من واحد الى سبعة ويقذف
بعوده المشتعل تجاه المشرق ويتبعه بعد ذلك الآخرون . وفي هذه
المرحلة فان نمط الغناء المسمى "اهيشالي" "A Heshale" هو الذي يؤدي
مع الرقص . وهي عبارة عن اغنيات حربية حماسية عند غنائها يحمل
الرجال حراهم وعصيهم ، ويجرون هنا وهناك وكأنهم يحاربون عدوا
وهنا ، ويعودون بعدها لمكان تجمع النسوة اللائي يستقبلنهم
بالغاريب والغناء ..

بعد الانتهاء من جدع النار ، يعود كل الناس الى المكان الواقع
امام منزل شيخ العادة وهم يغنون . وهنا يأتون بنمط ثالث للغناء
يطلقون عليه "ابونق اونق فوري" "Abungaung ghor" ..

والذي عند ادائه يكون الناس قد ارتدوا الجديد من الملابس والنساء
قد تزين ولعن بمشط شعورهن . ويستمررون على هذا العنوال لمدة
اسبوع ، يقومون خلالها بزيارة قبور موتاهم ثم يجتمعون في
منزل القرب حيث مات في القرية " ويضع كل فرد من افراد القرية
اكله وشربه من (الباسا) في منزله اذ انهم يعتقدون ان موتاهم
يعودون في هذه الليلة ليأكلوا الطعام ويشربوا (الباسا) ..

وبنهاية شهر العادة يجتمع النساء والرجال ويذهبون الى منزل
شيخ العادة حيث يقومون بممارسة ما يعرف بعادة فك العسادة .
لمجموع كل الادوات التي تم استخدامها اثناء ممارسة الطقوس
ويحرقونها في مكان واحد ثم يقومون بحرقها . وعندما يتم حرق
تلك الادوات ، يعتبر ذلك اليوم نهاية شهر العادة ، والذي بانتهائه
تسقط من شيخ العادة كل صلاحياته ، كما تسقط عن اتباعه السبعة
وتعود السلطة السياسية الى شيخ القرية والذي سبق ان سلبت سلطته
تلك ابان فترة العادة . لذلك فان شيخ القرية وابناءه يأتون

اليوم الثامن تذبح الذبائح وتقام الافراح ..
وبعد انتهاء مراسم التعميد هذه يأتي الناس لشيخ العنسيادة
ويقفون خارج منزله ويحيونه وهم يرددون "مانجل" "مانجل"
أي الملك أو عزيز قومه - واثناء ترديد كلمات التحية يكسسون
الشخص منهم واضعا يديه على صدره ولا يسلم على شيخ العادة فلي
يده ، كما يقوم بخلق حدثه تعبيراً عن احترامه له ..
يتم الاعلان من بداية طقوس العادة من طريق صب كميات كبيرة
من الماء تحت شجرة تكون قرب منزل شيخ العادة . ومنذ تلسسك
اللحظة يمتنع البرتا من بعض الممارسات ، فلا يوقدون نارا خارج
منزلهم ، ولا يأكلون من حصاد الموسم الجديد - الا في حالة حدوث
مجاعة - والا اصابهم الضرر والهلاك ، حسب اعتقادهم . كما وانهم
لا يرتدون ملابس تشبه شيخ العادة ، حتى لا يعرفون انفسهم للمحاكمة
فيفطرون الى دفع غرامة ، انما كانت او دجاجا او "باصا" ..
ابتداءً من اليوم الاول وحتى اليوم السابع من الشهر يضرب الاطفال
بالسياط ، وفي اليوم السابع تحضر الذبائح و "الباصا" فيأتي شيخ
العادة واتباعه السبعة فيدخلون في منزل خاص يمكنون فيه طيلة
الشهر الذي تعار فيه العادة . وفي هذه الاثناء فان نعط الغناء
المسمى ابمبم هو الذي يؤدي محبوبا بالرقص الجماعي والذي يكون فيه
الرجال والنساء دائرة متصلة ، حيث يضع كل رجل يده على خصـر
امرأة تقف امامه ، بينما تضع هي الاخرى يديها على كتف رجل
يقف امامها . والقوم وهم يرقصون يكون هنالك اشخاص مسئولون عن
مراقبة الذين يخلون بالنظام اثناء الرقص . ولما كان هذا النمط
من الغناء لا تعبه اية آلات موسيقية لحنية كانت او ايقاعية
فان اخلاي ايرد من المجموعة بالايقاع العام الذي يحدده الراقصون
وهم يغنون ويغربون الارض بأرجلهم اثناء تجوالهم كليل باحداث
ارتباك لعدد كبير من الراقصين . عليه فان مثل هذا الشخص
يغرب بالسياط في حينه حتى يفيق ويعود الى حالة الانسجام العام ..
منذما تحين ليلة "جدع النار" بنهاية الاسبوع الثالث من الشهر

في يوم ذك الطادة ويهجمون على الافراد الذين اشتركوا في مخالفة
طقوس العادة ويضربونهم بالسياط ..
يحرم على البرتا ، بعد انقضاء فترة العادة هذه ممارسة
الرقصات او الاغنيات التي تخصها ، والا اعلنت عليهم اللعنة حسب
اعتقادهم . فقد روت لنا مساعدة شيخ العادة بقربة فيسان مسر
اخر والمرض الذي اصابها نتيجة لعدم التزامها بهذا الامر . فقد
قيلت ان تؤدي بعضا من اغنيات "الهوكي" لبعض زوار المنطقة
مقابل اجري نقدي ، وذلك بعد انقضاء فترة العادة . فمرضت
نتيجة لذلك مرضا شديدا ، كما تعتقد ، لم تشف منه الا بعد ان
سامعها شيخ العادة وغفر لها خطيئتها تلك ..
(٢) الزار :-

ان الزار ممارسة تنعدم في مجتمع البرتا كلما توغلنا في
اتجاه الاراضي الاثيوبية . وحتى ممارسات الزار التي تتم في بعض
لري البرتا المجاورة للمدن الكبرى كالروميرس ، لها طابعها الخاص
الذي يميزها عن كثير من ممارسات الزار في بقية مناطق السودان
الاخرى . فعلى الرغم من ان الزار من الممارسات التي تخص النساء
الا ان عددا كبيرا من الرجال يحرص على حضور حلقاته ، وهم الذين
يلومون بالعزف على الطبول و "الطمبرة" . ان معظم الذين تقام لهم
حلقات الزار من النساء والاطفال ، يشكون من امراض عضوية يرغبون
او يرغب ذويهم في علاجها من طريق الزار ..

هنالك زي واحد هو الزي الابيض ترتديه النساء اللاتي يتبعن
لمجموعة الزار ، ولا توجد اختلافات في الزي حسب نوعية الروح التي
تتقمص المريض ، كما هو الحال في بقية اجزاء السودان الاخرى .
كما لا توجد مشروبات روحية وعطور ودخان او طلبات خاصة يتقدم
بها المريض ، ولكن يوجد غناء ينطق بالعربية الدارجة ، تعجبه
ايقاعات تعذر من طبول افريقية الشكل ، ترقص عليها النساء في
ناء مكشوف وبخطوات سريعة كأنهن يركضن . حتى اذا بلغن ذروة

الامياء سقطن على الارض حيث تجري لهن بعد ذلك عملية تدليهن
يحدث بعدها الى حالتها الطبيعية ..
تبدأ الحلقة عادة قبيل منتصف الليل وتنتهي قبل مطلع الفجر
وعندها تقدم للحضور "البليلة" ويتفرق الجمع بعد ذلك . فـ
دباح ولا دماء تستخدم ضمن طقوس المصارعة لغير ان شيخة السرار
تتقاضى اجرا نظير اقامتها لهذه الحلقات ..
ان المريض الذي تقام له حلقات الزار لابد ان يحبس في بيته
الزار لمدة اسبوع كامل ، يمارسه في هذه الاثناء بعض اقاربه وفي
نهاية الاسبوع تقام له السهرة ، حيث يغادر في صبيحة اليوم التالي
صحبة الشيخة ودوية الى منزله . وفي فترة الاسبوع هذه فـ
شيخة الزار تقوم بمحاولات العلاج من طرق التعرف على الارواح التي
تتقمص المريض والتعامل معها ومحاولة ارضاها ..
رابعا : الموسيقى والمناسبات الاجتماعية :-

(١) النفير :-

ان اول المناسبات التي تستدعي اللعب بالمزامير او الابواق هي
"النفير" الذي يقامه احد افراد القرية لجمع محصول الذرة ، او بناء
منزل او مخزن الذرة . وقبل اللعب بهذه الابواق ، تقام لها طقوس
مباركة تتمثل على شكل شيء من (البامبا) عليها ، كما يتم احضار
اول انتاج من الذرة يوضع بالغم ثم ينشر على الابواق . وحسب
الانتها من طقوس المباركة هذه ، يجب على الفرقة ان تعزف ثلاثة
الغاني مقدمة بالترتيب وهي (بقرو Bugaro ، سوس Susi ، يويو Yoyo)
تتناول الاغنية الاولى الحنين الى وطن البرتا الاولى - جبال بقرو -
بأشجاره الجميلة ، والاغنية الثانية تتكلم من الرجل الكسول طيلة
لعمل الخريف والذي يجب ان يأكل من مرق "جرقو" Juggo الذي
يأكله الناس عند المجامع ، اما الاغنية الاخيرة فهي تحكي عن خوف
الانسان من الطبيعة المحفوفة بالمخاطر (٥) ..

وفترة الحصاد هي الفترة التي تنشط فيها مثل هذه المناسبات

فما على صاحب الدعوة الا ان يقوم باخطار بقية افراد القرية
من الرجال ، والذين عادة ما يجتمعون يوميا في احدي مستديسات
شرب "البامبا" . كما عليه ان يقوم باعداد مواد البناء والتي
تتوفر بكثرة في هذا الوقت من السنة ، اذا كان العرض من النفير
هو البناء . وصاحب النفير ملزم باعداد الطعام للمشاركين فيه
حيث تتوقف ثمنية الاطعمة المقدمة على استطاعته ، لغير انه اكثر
الزاما باعداد كميات مهولة من "البامبا" تكفي كل الحضور ، رجلا
ونساء ، اهتموا في العمل الذي استنفروا من اجله او لم يهتموا ..
ان دور النساء في النفير يتمثل في مساعدة زوجة صاحب الدعوة
في اعداد الطعام و"البامبا" للمشاركين في النفير ولكن بعض النساء
يشتركن في العمل ، عندما يكون العرض من النفير عملا زراعيًا
ويبدأ العمل في النفير عادة منذ الصباح الباكر ويستمر طوال
ساعات النهار والتي يتخلل العمل فيه تناول الاطعمة و"البامبا" حتى
اذا ما غربت الشمس توقف الناس عن العمل ، اكتمل او لم يكتمل بعد
وبدأوا في اللعب على الابواق او المزامير ، بذلك تكون فتيرة
النفير قد انتهت ، حيث انه في معظم الحالات يكون العمل قد انجز
كلية . وفي حالة تبقى بعض العمل بدون انجار عقب انتهاء النفير
فان على صاحب النفير ان يكمله بجهد الخاص ، او يستأجر مـ
يكمله له ..

ان استمرارية اللعب بالمزامير او الابواق في حالة السفر يعود
عموما على المزاج العام للراقصين والمرتبطة بدرجة كبيرة بالاكراميات
التي يقدمها صاحب الدعوة لهم ، ولكن يمكن القول بأن اللعب ينتهي
قبيل منتصف الليل في مثل هذه المناسبات والتي ليست لها الحمان
او معزوفات معينة مرتبطة بها ، ولكنها من المناسبات التي
تتيح لمجموعة العازفين فرقة تجريب وعزف اغنيات جديدة ان وجدت
ذلك لان الحضور غالبا ما يكون كلية من سكان القرية وحدهم . وهذا
يوفر مناخا صالحا للتجريب وارتكاب الخطأ واصلاحه دونما حرج
كما نجد ان صناع ابواق "الوازا" يستغلون مثل هذه المناسبات

للقيام بتجربة الابواق الجديدة الصنع ان وجدت ، او تلك التي اميد
قرصها ..

ان مثل هذه المناسبات توفر فرصة لاختلاط الجنسين من الشبان
من خلال الرقص . فاللعب على الابواق او المزامير من انماط النشاط
لموسيقى الذي يصاحب فيه الالاداء الى الفناء والرقص . فالعزف على
هذه الآلات الموسيقية يؤديه الرجال فقط ، كما يسمح للصبيحة
باستخدام الابواق والتدريب عليها وذلك قبل ان يجتمع بليسية
الفراد القرية ويبدأ العزف الفعلي . بينما تؤدي النساء الفناء
وهن يشاركن الرجال الذين لا يقومون بالعزف ، الرقص على انغام هذه
الابواق . ويتحرك الرامعون في دائرة يكون فيها خلف كل امرأة
رجل واضع يديه على خصرها او كتفها ، وتكون حركة الجميع
منسجمة تماما مع الالقاء الصادر من الآلات الموسيقية ولما كانت
معظم الاحتفالات تقام ليلا ، فان مكان الرقص وهو اي فناء في وسط
القرية يضاء باثقال نار يستخدمها الشخص المكلف بإشارة الحماس
في نفوس العازقين بين الحين والاخر ، المباركة الابواق ، ويتسم
ذلك من طريق اخذ حزمة من القصب الناشف والذي تبني منه "القطاطي"
وايقاد النار ، ثم ذر الرماد الصادر منه على الابواق اثناء العزف

(٢) الزواج :-

في حلقات الرقص على الابواق والمزامير ، يتوفر جو من
الحرية الشخصية في التعامل مع الجنس الآخر لا يتوفر في اي مكان اخر
لرغم وجود كبار السن والذين يشاركون في الرقص واللعب على الابواق
لان الشاب له مطلق الحرية في التعامل مع الشابة التي يحبها او
يستلطفها . الفئدة في مجتمع البرتا تعمل عند اول دورة شهرية
لها في "راكوبة" تبني خصما لذلك تبقى ومعها بعض رفيقاتها
حتى تظهر كلبة ، وبعدها تكون فتاة قابلة للزواج ..

لقد كان وحتى الماضي القريب اذا ما قرر الفتى ان يتخذ لـه
زوجا من شبات القرية ، لما عليه الا ان يحضر الى حلقة المزامير

او الابواق ، ويخرجها من دائرة الرقص . وان كان ذلك منسوبة
وبمحبها الى حيث يشاء ، ومن ثم تمير زوجها له . بعد ذلك يحضر
والده الى اهل الفتاة ليحددوا له المبالغ التي تدفع مهرا لـنفسهم
وعالبا ما تكون بذات القدر الذي دفعه والد الفتاة عندما قرر ان
يتزوج ..

لا زالت بعض فروع قبيلة البرتا التي تقطن الجبال المعاصرة للحدود
المودانية الاشيبوية تحتفظ بمثل هذه العادات ، ونعيم معسكرات
تنشأة الفتيات هذه ، غير ان البرتا الذين اختلطوا بالفنائين
الاخري ذات الامول العربية والتي تعتنق الاسلام ، اخذوا معهم بعضا
من عادات الزواج ، خاصة فيما يختص بتقنين الزواج من طريق امدار
وثيقة الزواج على الطريقة الاسلامية ..

وبساد المهر تكون الاجراءات الرسمية للزواج قد اكملت وينتهي
بعد ذلك ان توجه الدعوة للقرى المجاورة لحضور احتفالات السرواج
والتي تنخر فيها الاباشخ وتعد فيها "الباصا" ونشارل مهيما
اكثر من فرقة من فرق "الوازا" او مزامير الفناء ، ان اشراك اكثر
من فرقة للابواق في مناسبة واحدة ، يعني ضمنا قيام ميسارة
حامية الوطيس بين تلك الفرق ، والتي قد تستمر حتى الصباح الباكر
من اليوم التالي . وهناك معزوفة معينة تسمى (الحراسا-اي المعركة)
في التي تتباري عليها الفرق . فالفرق الذي باستطاعته الاستمرار
في العزف لاطول مدة ممكنة دون توقف وبقوة تجعل الفريق الاخر
يعجز عن مجاراته فيتوقف من العزف ، يكون هو الفريق الفائز
لما على الفريق المنهزم عندها الا ان يتقهقر هربا من ارض المنافسة
مخزولا ، بينما يلاحقه افراد الفريق المنتصر ، وهم يعزفون على
ابواقهم ، حتى يصل الفريق المنهزم الى مشارف قريته . وفي مثل
هذه المناسبات تتقترح الشفاء وتنزف دما من كشوة العزف وقوسه
لنلخ على ابواق "الوازا" ليسر بالامر السهل ، فهو بجانب الدراية
والمعرفة الحرفية ، يحتاج الى اتساع في الصدر ، وقوة في البنية
ولدر من الصبر والجلد .

ينقسم الحضور اثناء المناسبات هذه الى مجموعتين حيث تشجع كل مجموعة فريقا معينة ، وذلك من طريق الغناء المصاحب للموسيقى والزغاريد والصياح ، وقد حمل كل فرد منهم حزمة من العشب الناشد واشعل فيها نارا ، مما يكسب اللحظة هبة وجلالا .. فالنار من اهم العناصر التي تدخل ضمن طقوس البرتا وممارساتهم العقائدية ، ولها مكانة خاصة في نفوسهم . والفريق الذي يتهزم في منافسة مسا لا يحمي هذه العار الا اذا انتصر في مرة قادمة على فريق احمر ..

ولما كان الاستعداد لمثل هذه المناسبات يتطلب اعدادا جيدا والمشاركة فيها ، فلان فرق الابواق هذه تكاد تقوم بالعزف عليها للمشاركين فيها ، فلان فرق الابواق هذه تكاد تقوم بالعزف عليها يوميا عقب الانتهاء من شرب "الباسا" في احدى المنتديات ، والتسرع تستأنف اعمالها مباعدة عقب الحصاد ولا تتوقف الا بهطول الامطار ويركز العازفون اثناء تماريناتهم على معزوفة "الحرابا" هذه والتي لا بد ان تعرف لعدة مرارة كل ليلة حتى يتم اتقانها ..

ونظرا لوجود مجموعات كبيرة من الافراد الذين ينتمون الى لبائل ذات اصول هربية بمنطقة البرتا ، وهذه المجموعات لها مناسباتها الخاصة بها التي تحتفل فيها ، من زواج ، وختان وتسمية مولود جديد ، وفي اغلب الحالات توجه الدعوة لاحدي فـرق الابواق للمشاركة في هذه المناسبات السعيدة . فيجب على صاحب الدعوة اكرام ضيوفه وان يقدم لهم ما يكفيهم من "الباسا" اذا اراد ان يضمن احتفالا بهيجا . فالبرتا يستخدمون "الباسا" كطعام ومكر معا وفي امتقادهم ان المرء اذا لم تمتلئ معدته بهـا فانه لا يستطيع النفا على الابواق لمدة طويلة ومن ثم يكون مزاجه خربا واداره الموسيقى متدنيا ..

خامسا :- الموسيقى والمناشط اليومية للافراد :-

لاترتبط الموسيقى في مجتمع البرتا بمناسبات الافراح والاتراح

وطها ، بل وبمناشط الفرد اليومية ايضا . فمنتديات شرب "الباسا" ليس هي خمارات عادية يرتادها مدمنو الخمر حيا في تعاطيها ولكنها قبل ذلك هي اماكن يجتمع فيها سكان القرية يوميا وليس اوقات يتوقف فيها نشاطهم الاقتصادي الاساسي الزراعة - سفاكرون في احوالهم العامة ، ويحلون ما ينشب بينهم من مشاكل ونزاعات وفي ذات الوقت ينجزون كثيرا من الاعمال اليدوية كصناعة السفف ونساجة "العناقريب" وكل ذلك يتم على انغام والغاني يترنمون بها او يعفون اليها من عازف "الربابة" ..

ولعل المرأة اكثر من غيرها استخداما للنغم اثناء الاعمال المنزلية . فهي تغني اثناء تعاملها مع الرمح الحجرية الى تسحق الالة بواسطة ، وهي تغني اثناء قيامها ببعض الاعمال اليدوية كصناعة الفخار والسعف . وتغني وهي تهدد طفلها قبيل نومـه ..

لهذا فان المرأة في هذا المجتمع هي التي تصنع اللحن والكلمة لمعظم الاغنيات ، سواء كانت تلك التي تغني في حلقات المرامير او في منتديات "الباسا" بواسطة عازفي الربابة ، تكون من صنع احدي النساء . وقد اشتهرت بعض من اولئك النسوة - امثال دندلية بقرية اوفد - وذاع صيتهن في مختلف مناطق البرتا وقراهم ، وانتشرت الحانهم وصارت تعزف بواسطة معظم فـرق المزامير والابواق ..

سادسا :- الموسيقى والاحتكاك الثقافي :-

مقدمة :-

ان المجتمعات المغلقة لا توجد في عالمنا الحاضر الا افتراضا لحركة البشر منذ ازمان سحيقة بحثا عن منافع لهم ، فضلا عن وسائل الاتصال الاخرى كالمذياع ، ووحيدشا وسائل التسجيل المسموعة والمرئية ، كل ذلك ضيق الهوة بين الثقافات وجعل انتقالها من

مكان الى اخر امرا ميسورا . ويتوقف استعداد كل مجتمع لنفسه
هذه الثقافة او تلك على عدة عوامل يكون المزاج العام والمقدرة
على التذوق والاستيعاب من اهمها عند الحديث عن الثقافات
الموسيقية ..

فمن خلال انتقال بعض المجموعات من القبائل السودانية
الى اصول العربية الى منطقة البرتا واختلاطهم بالسكان المحليين
والتزاوج معهم ، ومن خلال وسائل الاتصال الجماهيري وانتشار
المدارس انتشرت عدة انماط ومناسبات موسيقية لم تكن معروفة
بهذه المنطقة من قبل ..

(١) امسيات "الدلوكة" ملحق : رقم (١ - ب) .

الفتيات في مجتمع البرتا عندما يرغبن في ترحية اوقات
الفراغ في بعض الليالي القمرية ، لا يستخدمن "الدلوكة" كالمسرة
موسيقية ايقاعية وفدت اليهن من شمال واواسط السودان لحسب
بل يغنين بالحن شاع استخدامهما في مناطق واسعة من السودان
والحاني تنطق بالعربية الدارجة عوضا عن لغة البرتا التي يتفنيسن
بها في ليالي غير هذه . بعض من هذه الالحن اخذت من الاغانى
او الاناشيد التي تبثها اجهزة الاعلام واتخذت لها نصوصا تمتص
مهاجتها محليا حسب احساس من صاغها والقضايا التي رغب في
طرحها . واهيانا تجود قرائح الفتيات بالحن من منعهن يجارسن
بها تلك الالحن ومن ثم تكون مختلفة كلية عن الالحن التي
تستخدم في المناسبات الابواق او مزامير القنا ..

وامسيات "الدلوكة" لا تنحصر في الفناء وحده ولكن يصحب ذلك
الرقص المختلط بين الجنسين ، وهو مشابه لما يحدث في مناسبات
الافراح في المدن السودانية الكبرى . والفتيات وهن يغنين جلوسا
على "السباتة" وقد ادرن وجوههن من الشبان الذين يقفون حولهن
وهم يعلقون ويغنون ايضا . هذه الظاهرة وجدت في المجتمعات
السودانية ذات الثقافة العربية الاسلامية في الفترة التي كانت
ليها المرأة قليلة الاختلاط بالرجل ، ولكنها اندثرت في الوقت

الحاضر واندثرت "السباتة" وصار كل من النساء والرجال في مناسبات
الافراح يجلسون على كراسي وجها لوجه واحباها على مواعيد فسي
اختلاط تام . والمرأة في مجتمع البرتا كما هو حالها في معظم
المجتمعات الافريقية ، لا يحجبها من الرجل شيء ، لذلك لانها تشاركه
كل المناشط اليومية حتى مننديا شرب "الساما" ..

وبينما تجد امسيات "الدلوكة" هوى في نفوس بعض الشباب من
الجنسين ، خاصة اولئك الذين اتبعوا لهم فرقة الطر الى المدن
الكبرى بفرغ الدراسة او العمل ، ومادوا وفي جعبتهم ذخيرة
لغائية جديدة يرغبون في ابلاغها لاختوتهم بالقرية ، فان كبار
المن من الرجال والنساء لا تروغ لهم ويندر حور بعضهم لها . وحرى
بعض هؤلاء الفتية عند حورهم على ارتداء الزى الافرنجى ، كما
يجرح بعضهم على شراء بعضا من السجائر ، وان كانت هذه التدحس
ليست واسعة الانتشار في مجتمع البرتا ، غير ان بعض العنصر
يجنحون الى اشعار سيقان بعض النباتات الجافة تشها بالمحسوس
دون ان يزجرهم احد او يؤنبهم على فعلتهم تلك ..

(٢) حلقات الذكر :-

ان الجماعات ذات الثقافة العربية الاسلامية التي وفد الى
منطقة البرتا نقلت معها ممارسات الطرق الصوفية الموسمية . وان
كانت هذه الممارسات لا ينظر اليها من قبل اصحابها من هذه
الزاوية . فحلقات الذكر تنشد فيها القصائد السوية صاها
"النوبة" و "الطار" وغيرهما من الالات الايقاعية فهي ادن بالضرورة
ممارسات موسيقية ..

في كثير من قري البوتا نجد ان بعض مشايخ الطرق الصوفية
تتلمذ على هذه الطرق الصوفية من طريق انتقالهم شخصا الى بعض
مناطق الجزيرة باواسط السودان "كابي حراز" وغيرها من
من لريزق ، وعند مودتهم الى قراهم اقاموا بها الطرق بعد ان
صلوا على موافقة مشايخهم ومباركتهم . وبعضهم اخذ الطريقة من
احد مشايخ الطرق الصوفية الذين يزورون المنطقة بين الفينة والاخرى

حيث تقام ليالي الذكر ويمنعون بعضا من الهدايا المادية منها
والعينية . واكثر الطرق الصوفية انتشارا في هذه المنطقة
الطريقة القادرية والطريقة السمانية ..

يملك شيخ الطريقة بالقريّة "قطية" خاصة باقامة حلقات الذكر
يطلقون عليها (الزاوية) يحتفظ فيها "بالذويات" والالات الايقاعية
الاخرى المصاحبة لها . وهو الذي يحفظ بمفرده بعضا من القصائد
التي تنشد في ليالي "الذكر" هذه واحيانا تنحصر معرفته على مطلع
بعض القصائد فقط و "الجلالة" ويحزي مشايخ الطرق الذين التقينا بهم
ذلك لعدم مامهم بالقراءة . اما اتباع هؤلاء المشايخ ، فانهم
يتمركزون في عدد قليل من الافراد ولا يخرجون على اقامة حلقات
"الذكر" هذه الا في حالة زياره احد المشايخ الكبار الى المنطقة
او مند الاحتفال بمولد المصطفى عليه افضل السلام ..

ان مشايخ الطرق الصوفية في مجتمع البرتا اناس هاديين
يمارسون كل المناشط التي يمارسها غيرهم من السكان ويشاركون
في رقعات المزامير والعزف عليها ، وبعضهم لا يحرص على اداء الصلاة
في مواقيتها . وتنعقد بين اتباع هؤلاء المشايخ شخصية "الدرويش"
التي نجدها بين اتباع الطرق الصوفية في مناطق السودان الاخرى ..

(3) الامياد القومية ووداع واستقبال الزوار :-

مادة ما توجه الدعوة لفرق المزامير والابواق للمشاركة في
المناسبات والامياد القومية ، كما يمارس الاستقلال مثلا . وفي مثل
هذه الحالة فان المسؤولين من تنظيم مثل هذه الاحتفالات يتكفلون
بترهيل افراد الفرق من اماكن سكنهم وحتى مكان الاحتفال
وارجاءهم مرة اخرى الى ديارهم عقب انتهاء الاحتفال . كما تصرف
لهم حوافر مادية وكمية من الذرة وذلك قبل ايام من الاحتفال
حتى يتمكنوا من اعداد "الباصا" وشربها استعدادا للاشتراك في
تلك الاحتفالات ..

كما درجت الجهات المشولة في مناطق البرتا على احضار الفرق
مند استقبال او ووداع المسؤولين الحكوميين الكبار اذا ما قـام

بزيارة المنطقة . وفي مثل هذه الحالات غالبا ما تعود قرائن
النساء بقمائد لحنائية جديدة تمجد ذلك المسئول وتعكس من لشرح
لمكان بمقدمة ، وان كان اللحن المستخدم في الغالب الا هم لحن
لدينا سبق استخدامه من قبل مع نصوص غير هذه ..

كما اعتادت هذه الفرق ايضا على القيام بوداع بعض المسؤولين
الذين قضا فترات طويلة بمناطق البرتا ، ولما موا بآداء خدمات
جديدة للمواطنين ، وكانت لهم سمعة حسنة اسان تواجدهم بالمنطقة
كالطبيب وناظر المدرسة مثلا او ضابط المجلس . فتجتمع الفرق
امام منزل المسئول المغادر قبيل سفره ، وتزله بالمزامير
والابواق والغناء والزغاريد حتى يخرج من حدود القرية ..

وفي الحوادث الاخيرة صار الاهتمام بفرق المزامير والابواق
كبيرا جدا ، وقد اشتهرت بعض الفرق - كفرقة الملك الياس قرب الحدود
الاثيوبية - وداغ صيتها ومن ثم اخذ المسئولون يولون اهتمامهم
بمثل هذه الفرق والصرف عليها وشراء الملابس لافرادها والحرص على
اشراكها في المناسبات القومية والسياسية التي تقام بالمدن الكبرى
بالنيل الأزرق ، كما يتم اشراكها احيانا في الاحتفالات التي تقام
بالخرطوم ..

كل هذا الاهتمام جعل افراد هذه الفرق ينظرون الى ان السـذي
يقومون به من عمل موسيقي شيء قيم يستحق التقدير . لذلك صاروا
يمنعون اي فرد من القيام بتسجيلات لموسيقاهم ، الا اذا كان ذلك
باتفاق مسبق مع شيخ الفرقة يلتزم بمقتضاه الراغب في التسجيل
بتوفير الحوافر اللازمة لافراد الفرقة مما يمكنهم من شراء الذرة
واعداد "الباصا" ..

خلاصة :-

ان الموسيقى في مجتمع البرتا وبهذه الصورة التي ورد ذكرها
تشكل عنصرا فاعلا من عناصر الوعي الاجتماعي ، فلا يخلو منشط
من المناشط الاجتماعية او السياسية او العقائدية منها ولا يتم
انجاز بدونها ، وان كنا سوف نتعرض بالتفصيل للدلالات النفسية

الفصل الرابع الآلات الموسيقية

مقدمة :-

يقسم الدارسون للموسيقى التقليدية ، الآلات الموسيقية التقليدية إلى أربعة أقسام رئيسية ، معتمدين في ذلك على الكيفية التي تصدر بها الآلة الموسيقية الصوت (١) . وداخل هذه التقسيمات الرئيسية توجد تقسيمات فرعية ، فالآلات التي تصدر الصوت بطريقة ذاتية Idiophones مثلا ، منها ما يصدره عن طريق الاهتزاز "ككشاكيش" ومنها ما يصدره عن طريق القرع كالأمواد التي تضرب ببعضها البعض . ومنها ما هو أيقامي ، وما هو لحني . ولما كان الغرض من التقسيم والتصنيف موصوفا هو المساعدة في الوصول إلى النتائج ، فإن التقسيم الذي تم اتباعه في هذه الدراسة لا يعتمد على الكيفية التي تصدر بها الآلة الموسيقية الصوت ، إنما يعتمد على علاقة الفرد والجماعة بالآلة الموسيقية ، لذلك تم تقسيم الآلات الموسيقية إلى قسمين رئيسيين :

- (١) آلات موسيقية ذات أداء جماعي - أي إن العزف عليها يتطلب مجموعة من العازفين .
- (٢) آلات ذات أداء فردي .

وفي داخل هذين القسمين الرئيسيين تم إرجاع كل آلة إلى مجموعتها حسب الكيفية التي يصدر بها الصوت ، مع ذكر الاسم المحلي للآلة الموسيقية .

إن شراء منطقة البرتا بالآلات الموسيقية لا يتمثل في تنوعها لحب بل وفي تميزها حاليا من بقية أجزاء السودان الأخرى . فالآلات الموسيقية مثل "الوازا" و "البلو" "Balo" توجد أيضا داخل الأراضي الأثيوبية لدى مجموعات تنتمي عرقيا لنفس ذات

والاجتماعية لتلك الممارسات الموسيقية في العمل الخاص من هذا الدراسة ، إلا أنه يمكن القول في هذا المجال إجمالا بأن ممارسات الموسيقى تتمتع حاليا والبنية الاجتماعية والنفسية لمجتمع البرتا بحيث تدوب حقوق الفرد كلية في حقوق الجماعة . فالآلات الموسيقية الفردية تتراجع لتفصح المجال لآلات جماعية يحتاج الأداء عليها استنفار الجهود . والعمل في الأرض وحماسها فرسها هم جماعي " مادة الهوكي " . وممتلكات من فارق الحياة وارث جماعي " مادة الموركي " ، ذلك لأن من فارق الحياة قد حصل على تلك الممتلكات نتيجة جهد جماعي ، ولأنه توفي توارث الجماعة . أمداد ذلك الغائب العاثر بالطعام والشراب " البناط " كعلما خلست مواسم الحصاد من كل عام . وحتى فلاة المجتمع بالأفراد الذين يقدون إليه لعمامة يتم التعبير عنها موسيقيا ، فيذكر بالحنس ويستقبل ويودع بالحفاوة والترحاب كل من أحسن إلى الجماعة واسدي إليها معروفا .

- (١) اسماعيل علي الفحيل "وازا" مجلة وازا، مملكة الشافسة السودانية ، العدد الأول ، مارس ١٩٨٠ م ص (٢٠) .
- (٢) راجع : ملحق رقم (٣) مناقشات مع الباحثين .
- (٣) تقول روايتهم : أن طريقة دفن الموتى في الماضي كانت عبارة عن حفر حفرة عميقة ، دون مراعات لمواصفات معينة وصورة الجسمان فيها . فتراثهم يقولون أن الذين هذه الأيام صار يمدون الطريقة التي يدفن بها المسلمون موتاهم .
- (٤) "الهوكي" هو الاسم الذي يطلقه البرتا حاليا على هذا النمط من العادات ، غير أن بعض الباحثين يطلقون عليها " مادة جسد النار " . ومعلية " جدد النار " هذه هي إحدى الممارسات التي تؤدي في نهاية شهر العادة ، كما هو وارد في وصف طقوس العادة .
- (٥) زين العابدين أحمد خليفة "وازا" مجلة الموسيقى والمسرح الخرطوم ، العدد الأول ، ملحق (٧) .
- (٦) راجع ملحق رقم (١) . تدوين أغنيات الوازا .

(١) الوازا (شكل رقم (٢ - ٣) ..

هي عبارة عن مجموعة من ابواق Trumbets تصنع من نوع خاص من القرع "بخس" calabash وتصدر الصوت الموسيقى من طريق اهتزاز الهواء المنفوخ عليها ايرونونس Aerophones . ان الرحلة الاوربيين ، والذين طافوا مناطق السودان المختلفة ، تحدثوا عن "الربابة" لدى البرتا ، بيد انهم لم يذكروا شيئاً عن الوازا (٦) كما ان الرواة بمنطقة البرتا لازالوا يتحدثون عن كيفية وجود ابواق الوازا بالمنطقة ، وكيف انما بدأت عند فرمى فاقوشا Fagoshia وكاميلي Kamili (داخل الاراضي الاثيوبية) ثم انتشرت "وازا" لباقي فروع القبيلة (٧) . كما نجد ان اول ابواق الوازا صنعت بقرية قونى قرب الحدود السودانية الاثيوبية - احد المراكز المهمة لصناعة الوازا - لا زالت موجودة حتى الان . لقد تم صنعها سنة ١٩٥٦ م .

ان عدد الابواق المكونة للمجموعة الكاملة هو عشرة ابواق ، غير انه توجد بعض الفرق التي تستخدم ثلاثة ابواق اخرى صغيرة الحجم او بولين وقرن مازو . فاذا تركنا الابواق الصغيرة هذه جانباً فاننا نجد ان الابواق العشرة المتبقية تنقسم الى مجموعتين ، بحيث تكون كل خصة منها مجموعة وكل من المراد المجموعة التي أطلقنا عليها "ب" - جدول رقم (٢) .

يصل على كتفه اليمنى حودا معلقاً ، يخرب عليه بقرن مازو مغير ، يصدر الايقاع حسب ادائه الموسيقى ، وهذا النوع من الآلات الموسيقية يعرف بـ "بيركوشن ايدلون Percussion" لذلك نجد ان لغيره يلقى ويخرب بالتناوب بين كل هازف واخر في المجموعة (ب) وذلك لان كل بوق وهو مصدر صوت واحد عليه اداء هذه الصوت في اوقات محددة بحيث يمكن تبادل الاداء الالى من تكوين الخط اللحني

المجموعات المتواجدة حالياً بجنوب الفونج . كما توجد اشارات تشير على وجود ابواق تشبه "الوازا" شكلاً بمنطقة جهال النوبة بجنوب كردفان (٣) و بجنوب السودان (٤) وفي مناطق اخرى من العالم (٥) . وان اشتهرت بها منطقة جنوب الفونج حالياً من بقية اجزاء السودان الاخرى . وبجانب هذه الآلات المميزة توجد آلات موسيقية اخرى مثل "الربابة" و"الدلوكة" و"النوبة" و"الطمبرة" . وهي آلات توجد في مناطق عدة من جمهورية السودان ، ان لم تكن منتشرة في جميع انحاء السودان . بعض منها "كالدلوكة" - او الدلوخا كما ينطقها البرتا - والنوبة ، انت مع الفواج القبائل التي وفدت من اواسط وشمال السودان الى جنوب الفونج ، وخاصة تلك المجموعات التي استقر بها المقام واختلطت بالسكان الاصليين وتزاوجت معهم . ولنا هنا بعدد تتبع اصول مثل هذه الآلات الموسيقية ، وكيفية وجودها بالسودان عموماً ، ذلك لان وجودها حالياً بمنطقة البرتا محدود الاثر ولا يتعامل بها الا شريحة بسيطة من المجتمع . "فالدلوكة" مثلاً ، تستخدمها الفتيات اللاتي دخلن المدارس وتشاركهن في ذلك رفيقاتهن اللاتي في اعمارهن لتزجية اوقات الفراغ وهن يحاولن غناء بعض الاغنيات اقوال الالحان التي يتداولها السكان سواء كانت هذه الالحان تبثها اجهزة الاعلام ، او تغنى في مناسبات "الجلابة" بالمنطقة . و"النوبة" من الآلات الموسيقية الطبقية ، والتي توجد في بعض القرى وتنعدم في غيرها ويتعامل بها بعض الاشخاص وفي فترات متباعدة . وهي كما هو الحال في بقية انحاء السودان الاخرى - تستخدم بواسطة الرجال

لفظ لاقامة حلقات الذكر . و"الطمبرة" توجد في بعض القرى التي تنتشر قرب مدينة "الدمارين" ، وتنعدم كلما تحركنا تجاه المناطق المتاخمة للحدود الاثيوبية ، حيث الموطن الاثلي لقبائل البرتا ..

ولما كان كل بوق من ابواق "الوارا" لا يصدر الا صوتا واحدا فقط، فان من المرجح أن الحد الأدنى من الابواق الذي يمكن ان يكون قد بدأ به هذا النوع من موسيقى البرتا هو خمسة ابواق وليس واحدا ..

ومن المجموعة (ج) نجد عازف البوق "اسيهاغو" والذي يقسم بقيادة مجموعته، ويحمل في يده اليمنى "بخسة" يطلقون عليها "اسيها" توضع بداخلها حتى لاستخدامها في اصدار ايقاع متقاطع مع الايقاعات التي تعدها ارجل النساء اللاتي يربطن "كشاكيش" صنعت من السعف يطلقون عليها "اتيتش" "Atetash" وهذا النوع مسن الالات الايقاعية يعرف بـ "شيكين shaken اديوفون ..

واذا انتقلنا الى ابواق المجموعة (أ) المكونه من ثلاثة ابواق صغيرة الحجم، والتي توجد لدى بعض الفرق وتنعدم عند غيرها كما اسلفنا، فان الاصوات الموسيقية الصادرة عنها تختلف عن تلك التي تصدر من المجموعتين السالفتين . والغلب الظن ان الغرض من هذه الابواق محاولة اضافة مجموعة ثالثة تتكون من خمسة ابواق صغيرة . حيث ان هنالك استحالة عملية في اضافة مجموعة اكبر حجما والا تعذر حملها والعزف عليها . ولكن يبدو ان الصناع لم يوفقوا في تحديد الاصوات الحادة التي تماثل المجموعتين الأكثر منها لفظا، حيث نجد ان اصوات الابواق الصغيرة هذه متقاربة جدا، ومن ثم صارت تستخدم لاشارة الحماس فقط . وقد لاحظنا ان هذه الابواق لا تجد اهتماما من جمهور العازفين المبتدئين ويعهد بها في الغالب الى الصبية او الذين ليست لهم دراية كافية بالعزف كما لاحظنا انها في حالات كثيرة تهمل كلية رغم وجودها ..

صناعة "الوارا" :-

تصنع ابواق "الوارا" من نوع خاص من القرع (بخس) يطلقون عليه "اتو" وهو مخروطي الشكل وينمو باحجام واطوال مختلفة

وتتم زراعة هذا القرع قرب المنازل حيث ينبت له "راكوسه" يطلق عليها وينمو مستقيما . ثم يحفظ عقب نضجه بالمنسارل حتى يمكن استخدامه في صناعة الابواق في العام القادم، حيث تبدأ عملية صنع الوارا في فصل الشتاء، والصانع الجيد يفصل البخسة القديمة على الجديدة لانها اقوي واسهل في القلاع . وتعطى هوتا رنانا (٩) وفي حالة تعذر وجود "البخس" القديمة فان "البخس" الجديدة تحرق بالنار ثم تعرض لاشعة الشمس حتى جف، وبعد ذلك يقطع الجزء الاسفل منها لاجراج ما بداخلها من لب بواسطة قطعة من السلك المقوي وذلك قبل البدء في تصنيعها

تبدأ عملية التصنيع بوضع هذه "البخس" المعدة داخل بعضها البعض بدا بالاكبر حجما، الى ان يصل الصانع الى الفتحة التي ينفخها العازف على قمة، وتسمى "الاش" Alash ويتم تثبيت هذه "البخس" المتلاصقة على بعضها بواسطة امواد ثم يتم احفار شرائح من "القنا" بطول البوق المصنع تربط بلحاء الاشجار على الجدار الخارجي للبوق حتى تكون متماسكة .

ان لكل بوق مقاسا طوليا معيناً يتمثل في شرائح "القنا" التي تثبت عليه، كما تستخدم له احجام معينة من "البخس" ذلك لان قطر الفتحة السفلى للبوق والتي يصدر من خلالها الصوت يختلف عن كل بوق واخر . ولما كان الصوت الصادر عن البوق يحدث نتيجة اهتزاز الهواء الذي يمر خلاله، فان الابواق تبل بالهواء قبل بدء العزف عليها حتى يمكن اغلاق الفجوات التي بين "البخس" المتلاصقة من طريق التمدد وبالتالي لا يسمح للهواء بالتسرب من خلالها ..

يبدأ الصانع اولا بصناعة البوق المسمى (وازالو "Wazalu") -البوق الاول- والذي ما ان انتهى من صنعه، حتى اخضعه للتجربة وذلك باعطائه لاحد افراد أسرته طالبا منه الذهاب به الى مسافة تبعد قليلا من المنزل والعزف عليه فاذا اطمأن للصوت الصادر منه وتأكد من سلامته - اعتمادا على سمعه فقط وضعه جانبا، ثم شرع في

مع البوق الذي يليه حجما وطولا، أما إذا كان به خلل يمكن
إصلاحه فعمل وإذا تعدد ذلك فإنه يقوم بإصلاحه كلية ويبدأ
في صنع آخر غيره . أما بالنسبة للابواق المتبقية ، والتشجيع
تصنع اعتمادا على البوق الأول "وازالو" من ناحية الصوت ، لأن
تجربة ملاحظتها تتم عقب الانتهاء من صنع المجموعة الكاملة حيث
يعطى الصانع تلك الابواق لأهل القرية للعزف عليها ويبقى في
بمنزله يستمع اليهم ويدون في ذاكرته الابواق التي لا تنسجم
نعميا مع المجموعة ، ومن ثم يخرجها ويبدأ في إصلاحها وإعادتها
مرة أخرى للمجموعة . . .

إن "الوازا" صناع مشهود لهم بالدراية والمقدرة ، يقومون
بصنعها ، وهم محدودو العدد ، حيث نجد أن الصانع أبو نيرري
بينى Abu Nirri Bani - والموجود حاليا بقرية "قوني" Guni قرب
الحدود السودانية - الأثيوبية تعتمد عليه كل المنطقة فسي
صنع وصيانة ابواق "الوازا" ، غير أنه يوجد بالمنطقة عدة
أشخاص آخرين يجيدون هذه الصناعة وأن كانوا أقل شهرة من هذا
الصانع ، والصانع يتناصبون أجورا نظير قيامهم بصنع أو
صيانة هذه الابواق تصل حاليا إلى خمسة وعشرين جنيها سودانيا
في حالة صناعة "الوازا" الجديدة . و "الوازا" تصنع
(بالطلبية) - بناء على الطلب - لذلك فإنها لا تمثل نشاطا
أساسيا لهؤلاء الصانع نظرا لمحدودية الطلب . فلكل قرية من قرى
البرتا ابواقها الخاصة بها ، ولها شخص مسئول عن حفظها ، وهو
"شيخ المزامير" ، ولا يسمح بتعدد المزامير أو الابواق داخل

المشيخة الواحدة . لكل مشيخة تحرس على الاحتفاظ بابواقها لأطول
مدة ممكنة ، ذلك لأن الابواق العتيقة تعطي أصواتا أجمل . ومن
ثم فإن طلب صنع ابواق جديدة لا يحدث إلا نادرا .

... ..

(٢) مزامير القنا -

بلو تورو بلو بيرابري

الطول بالسلم	الاسم
١٦	اتاري (أ)
١٧	اخولى (أ)
١٩	(١) مشرجن
٢٢	(٢) اثوئو
٢٤ر٣	(٣) ابامش بيش (ب)
٢٥	(٤) ابامش بالا
٣١ر٥	(٥) اثولفا
٣٦	(٦) مشرجن دانق
٤٠ر٥	(٧) اثوئو دانق
٤٥ر٢	(٨) ابامش (ج)
٥٠ر٣	(٩) ابامش دانق
٦٤ر٥	(١٠) اثولفا دانق
٧٢	(١١) كوكو
٨٠ر٣	(١٢) اثوئو
٨٨ر٥	(١٣) ابنهون (د)
٩٦	(١٤) ثرهن محسن

جدول رقم (٣) مزامير القنا المصماء بلو .

... ..

هي عبارة عن مزامير من "القنا Flutes تصدر الصوت الموسيقي من خلال اهتزاز الهواء المنفوخ عليها "Aerophones". وهي ذات أطوال مختلفة بحيث تتكون المجموعة الكاملة من أربع عشرة قطعة . وقد تمل في بعض المناطق الى أكثر من ذلك .. كل مزمار من هذه المزامير يصدر صوتا واحدا لذلك فإن الخط اللحنى او "الميلودي "Melody" يتكون بذات الطريقة التى يتكون بها عند ابواق "الوازا" غير انها تختلف عن (السوازا) في طريقة اصدار الصوت ، طالما ان "للوازا" فتحتين ، احدهما علوية ينفخ عليها العازف ، والاخرى سفلية يخرج منها الصوت . اما الموت في مزامير القنا فيصدر من ذات الفتحة التى ينفخ عليها العازف لذلك لوجود فتحة واحدة بالمزمار لذا فإن العازف يلعب على تلك الفتحة على حافة تلك الفتحة حتى يمكنه الهواء المرتد من اصدار الصوت . ذات الطريقة التى يمكن أن يصدر بها المرء صوتا عند النفخ على فتحة زجاجة فارغة .

بالنظر الى الجدول رقم (٤) نجد ان مزامير المجموعة "ب" ، "ج" تحمل ذات الاسماء على النحو التالى :-

مجموعة "ب"	مجموعة "ج"	نسبة الاطوال	النسبة بالتقريب
مورجن	مورجن دائق	٣٩:١٩	٢:١
اثوثو	اثوثو دائق	٤٢:٢٢	٢:١
ابامثن بيش	ابامثن دائق	٥٠:٢٤	٢:١
ابامثن بالا	ابامثن دائق	٥٦:٢٨	٢:١
اثولفا	اثولفا دائق	٦١:٣١	٢:١

جدول رقم (٤) يوضح العلاقة القطبية لمزامير القنا

لدى البرتا

كلمة "دائق" "Dang" في لغة البرتا تعنى الكبير كما

الطفت - وكلمة "بالا" "Bala" تعنى الصغير . وبالنظر الى نسبة اطوال المزامير في المجموعتين المذكورتين ، نجد انها تعطى نسبة ٢:١ . ولما كان الحجم في مزامير القنا لا اثر له ، انمسا يتحدد الموت الموسيقي بطول المزمار ، فان هذه النسبة تعنى لى علم الاصوات Acoustics ان المجموعة "ج" تعطى ذات الاصوات التى تعطىها المجموعة (ب) ولكن في درجة صوتية اعلى (اوكتاف "Octave") وهذا يعنى ان المزامير صممت - كما هو الحال لى ابواق "الوازا" - بحيث تكون كل خمسة منها مجموعة ، وبحيث تعطى كل مجموعة درجة صوتية اعلى من المجموعة التى قبلها . ونلاحظ ذلك في مزامير المجموعة "د" وان كانت ليست بذات الدرجة من الاتقان ، ولعل ذلك يرجع الى ان الاصوات التى تصدرها لمجموعتان (ب) و (ج) هي المنطقة الصوتية التى يتغنى لىها رجال والنساء بمصاحبة المزامير . اما مزامير المجموعة (أ) لينطبق عليها ما ذكرناه عن ابواق المجموعة (أ) للوازا .

ان الآلات الايقاعية المصاحبة لمزامير "الباهو" هي عبارة عن لقطتين من خشب الاشجار يطلق عليهما "بانق" "يمسك بهما قائد الفرقة والذي يتوسط الجمع ويصدر منهما الايقاع بضربهما ببعضهما البعض ، وهو يغنى بطريقة تمكن العازفين من الاداء الصحيح . وهذا النوع من الآلات الموسيقية يعرف بـ "كونكوشو Concussion Idiophone" ..

٦١

ثانياً :- آلات موسيقية ذات اداء فردي :-

(١) الربابة " ابنقرنق " Abangarang :-

لقد ذكر " ارتور سيمون Artur Simon " عند حديثه عن
" الطمبور " بمنطقة النوبيين بشمال السودان ، والذي يسمى " كيسار " Kissar
" ان الاسم يدل على علاقة مع " الكيثارا Kithara " وهو الاسم الذي يطلق على " اللير الاغريقي القديم . وهذا
يجعلنا نعتقد ان هذه الالة وصلت الى النوبيين من مصر في الفترة
(٢٢٢ - ٣٠٠ ق م) او قبل ذلك . وفي الغلب الاحتمالات ان النوبيين
كانوا المعبر الذي تتدفق من خلاله الثقافات الشرقية القديمة
والبشاع الى الشعوب الافريقية . وحتى اليوم فان " الربابة " لا
تستخدم بواسطة شعوب شرق افريقيا في السودان واثيوبيا
والمومال ويوغندا وكينيا ، بل نجدها لدى النوبيين المصريين
وفي منطقة قناة السويس وشواطئ البحر الاحمر (١٢) . الا ان هذه
الالة الموسيقية تلعب حالياً دوراً متواضعاً في مجتمع البرتا اذا
ما قورنت مع الآلات الموسيقية الاخرى التي تحدثنا عنها في الجزء
الاول .

والربابة (ابنقرنق) (شكل رقم ٥) والتي يستخدمها البرتا
حالياً ، لا تختلف عن تلك التي يستخدمها النوبيون بشمال السودان
فهي تتكون من صندوق رنان مستطيل الشكل يشد فوقه جلد ماعز
وهناك ذراعان من الخشب يتم تثبيتهما على الجلد من ناحية ،
ويثبت عليهما قضيب متعارض من الناحية الاخرى . ولها اوتار
خمس من الخيط واحياناً من السلك الرفيع او البلاستيك يتبسم
تثبيتاً على معبر خشبي على الجلد ، ثم تمتد موازية للذراعين
حيث تثبت على القضيب المتعارض بواسطة لفافات من القماش
تستخدم فيما بعد في ضبط الاوتار . وتوجد على الجلد عدة فتحات

والعالية . ولعل الاختلاف الاساس يتمثل في الايقاع المصاحب
لمزامير " البلونقرو " والذي يصدر من طبل مصنوع من الخشب
ومكس بجلد بقز من ناحية واحدة . وهذا الطبل يتوسط الحلقة
ويضرب عليه قائد الفرقة بعصايتين قصيرتين ، وهذا النوع من
الآلات الموسيقية يعرف بـ " ممبرينو فون Membranophone " ولكنهم
يتخلون من هذا الطبل في حالة اعتزامهم زيارة قرية تبعد
عنهم قليلاً بعرض التعزية - عادة الموركي Morke - وفي هذه
الحالة يكتفون بـ " الكشاكيش " المصنوعة من (البخر) والتي تعزف
عليها النساء وهن يغنين ويرقصن .

صناعة مزامير القنا :-
ان مزامير القنا لا ينحصر وجودها لدى البرتا وحدهم بل
وجدتها لدى الهمج والقمز وحتى الانقنا (١١) كما نجدها لدى
مجموعات التي تنتمي عرقياً لذات مجموعات جنوب الفونج والتي
تقطن داخل الاراضي الاثيوبية .

ورغم ان صناعة مزامير القنا تعد من الناحية التقنية
اكثر سهولة ، اذا ما قورنت بصناعة ابواق " الوازا " ، ورغم
وجود كميات كبيرة من القنا بمنطقة قيسان قرب الحدود السودانية
الاثيوبية ، الا انه لا يتوفر الاشخاص الذين يقومون بصناعة مثل
هذا النوع من المزامير بمناطق البرتا بالسودان . ويحكى روايتهم
بان هذه المزامير تمنع من نوع خاص من القنا لا يتوفر لديهم
لذلك فانهم يحملون عليها من اثيوبيا .

لكل قرية من قري البرتا مجموعة واحدة من مزامير القنا
يحتفظ بها شيخ المزامير - كما هو الحال في ابواق (الوازا) -
ويمنع تعدد المزامير داخل المشيخة الواحدة . فالمشيخة التي
توجد بها مزامير (البلونقرو) لا تستخدم مزامير (البلوشورو)
في ذات الوقت بل تستخدمها مشيخة اخرى . فكل مجموعة من
قبائل البرتا تستخدم نوعاً واحداً من المزامير او الابواق .

معيرة الحجم وفتحة اخري اكبر حجما بقطر (٤سم) تستخدم "لتحسين صوت الربابة واحيانا للزينة (١٣) ..

ويتم تثبيت شريحة من الجلد على الذراعين ، لتتمكن العساز من حمل "الربابة" بطريقة مريحة وهو يعرف عليها . ويتم العزف على اوتار "الربابة" بواسطة قطعة صغيرة من الجلد ، عسسر ان البرتا لا يستخدمون العزف بواسطة الاصابع اثناء الغناء كما يفعل "الشك" بجنوب السودان مثلا .

ليست هنالك انواعا معينة من الاخشاب تستخدم في صنع "الربابة" . غير ان البرتا يفضلون اخشاب "الاندراب" عن غيرها ذلك لسهولة التعامل معها . فعملية نحت الصندوق الرنان هي اكثر العمليات معوبة في صناعة "الربابة" ..

ان كثيراً من القبائل التي تستخدم "الربابة" بالسودان تطلق اسماء معينة على الاجزاء المكونة لها ، غير اننا لم نعثر الا على واحد فقط من مالكي "الربابة" بمجتمع البرتا يطلق على اجزائها اسماء معينة . وفي اغلب الاحتمالات ان الاجيال الماضية كانت تطلق مثل هذه الاسماء في الفترة التي كانت فيها "الربابة" تتحول على الاهتمام الاكبر .

لا يوجد بمنطقة البرتا صناع اشتهروا بصناعة "الربابة" غير ان الذين يمتلكون "ربابات" اما ان يكونوا قد قاموا بصنعها بأنفسهم ، او بشرائها من اشخاص اخرين يقيمون في احدي القري المجاورة او من احد الافراد الذين يقيمون داخل الاراضي الاثيوبية .

وليست "الربابة" مقاسات قياسية ، فهنالك من الافراد من يمنع لشخص "ربابة" اكبر حجما ، فالمزاج والذوق الخاص يتدخل احيانا في صناعة الربابة طالما انها آلة موسيقية تؤول ملكيتها والتحكم فيها لفرد واحد دون بقية افراد المجتمع . ولكن كل "الربابات" تتفق في ان لها اوتار خمسة تضبط اصواتها لتكون منظومة خماسية ، خالية من نصف البعد الصوتي . وليست للربابة في

منطقة البرتا مشيخة ، لهذا يوجد شخصان على الاقل في كل لريسة يمتلكان "الربابة" . والشخص الذي يمتلك (الربابة) هو الذي يقسم بالعزف عليها بمصاحبة الغناء ، وذلك في مننديات شرب "البامبا" بينما يكون بقية الشاربين هم جمهوره الذي يستنظ اليه احيانا وينصرف عنه احيانا اخري .

(١٢) الطميرة - شكا. (٦) :-
نوع خاص من انواع "الربابة" كبير الحجم نسبيا ، ويستخدم بمصاحبة ثلاثة طبول ذات احجام مختلفة في القامة حلقات "الزار" في بعض قري البرتا الموجوده قرب مدينة الدمازين . الصندوق الرنان هذه المرة مستدير الشكل مشدود عليه جلد بقر به احرام صغيرة ، وفتحة جاسية غير منتظمة الشكل . والادرع والقضيب المتعارض من القنا . بينما الصندوق الرنان عبارة عن قذح خشبي وهنالك خمسة اوتار من الملك الرليح ، تشد موازية للادرع ابتداء من المعبر الخشبي وحتى القضيب المتعارض لتنتهي بلحافات القماش التي تستخدم في ضبطها . ويبلغ طول الوتر (٦٧) . وهنالك مكان قال لوثر سادس قيل انه تلف ولم يعثروا على خلفه .

اما الطبول المستخدمة مع هذه "الربابة" فهي اسطوانية الشكل ذات اقطار متفاوتة (١٩ ، ٢٨ ، ٣٠ سم) وارتفاعات مختلفة (١٨ ، ٢٣ ، ٤١ سم) صنعت من الحديد وجلدت بجلد بقر مسن ناحية واحدة فقط ..

هذه الالات الموسيقية جميعها ملك لشيخة الزار ، تحتفظ بها في "قطية" معينة في اطراف القرية ، بنيت خصيصا لاقامة حلقات الزار . لا يسمح بتحريك هذه الالات من مكانها - والذي لا يقطنه احد - لكن يحفظ فيه المريض الذي يرااد اقامة حفل زار له .

والطميرة يعرف عليها رجل يقال له "سجة" وهي مزينة ببعض النائم والخيوط الحمراء . اما الطبول فيعزف عليها ثلاثة رجال اخرين ، بينما تقوم احدي النساء الثلاثي يتبعن لمجموعة الزار بالغناء ، وتردد بقية النسوة غناءها .

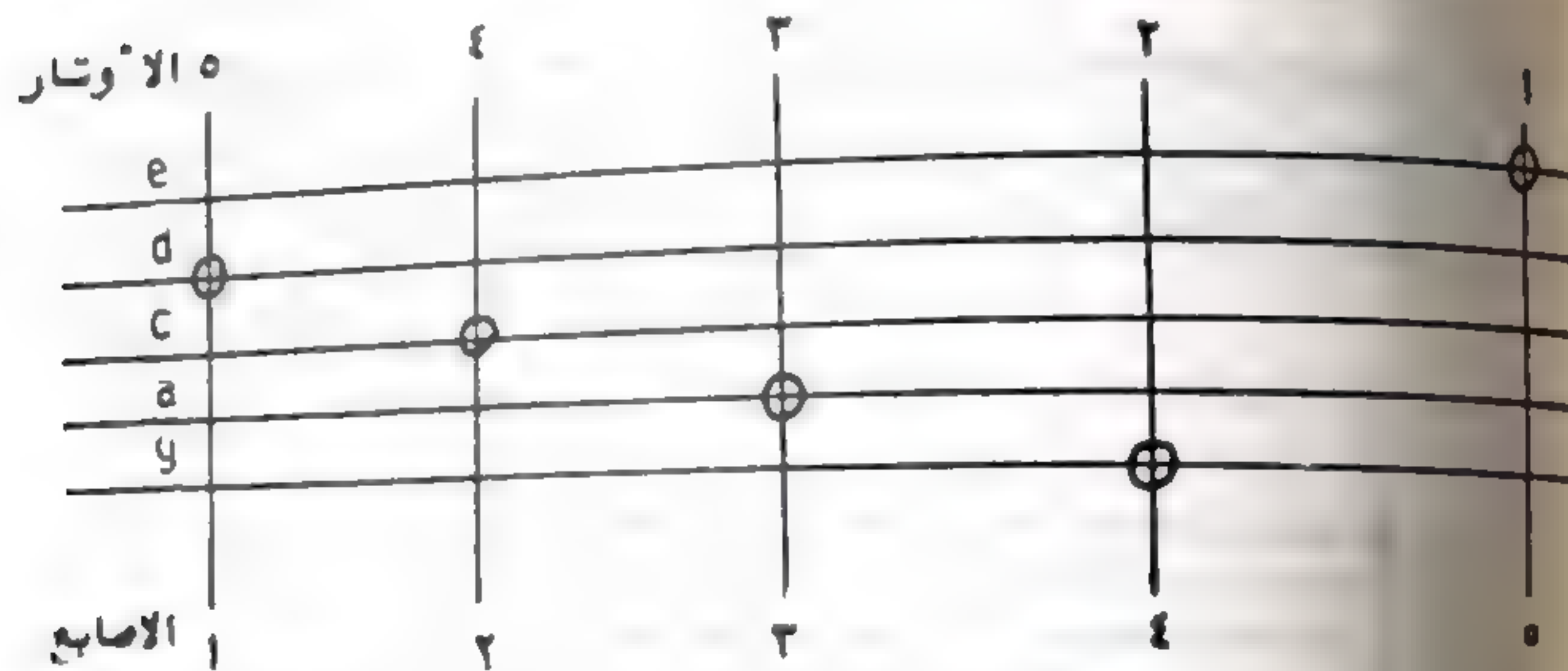
الطمبور لدى النوبيين بشمال السودان حيث نجد ان الاوتار ترقيم على النحو التالي :-



رسم توضيحي رقم (١)

ترقيم الطمبور لدى النوبيين بشمال السودان (١٥)

بحيث يعطى الرقم (١) الصوت الحاد بينما يعطى الوتر رقم (٥) الصوت الفليط . والاختلاف في ترتيب الاوتار في كل من الطمبور والربابة "ابنقرنق" نتج منه اختلاف في طريقة وضع الاصابع على اوتار الطمبور والاصوات الموسيقية المادرة من كل وتر :-



رسم توضيحي رقم (٢) : وضع الاصابع على الاوتار في الطمبور (١٦)

تقول شiche الزار ان هذه الالات الموسيقية قد تم شراؤها من مدينة الروميس ، وقد سبق للشيخة ان كانت مقبلة بها لفحصها طويلا . لا يوجد اثر لمثل هذه الالات في المناطق المتاخمة للحدود السودانية الاثيوبية ، حيث الموطن الاصلي للرتا ، كما ان الكسار لا يمارسون رقعات الزار بتلك المنطقة .

حسرواية : ارافو انشو		حسرواية : سب عنمار (١٤)	
اسم الوتر	المعنى	اسم الوتر	المعنى
(١) وازالو	الرأس الاول	بونقورو	الصبي
(٢) سوقي	التابع للاول	موشنق	البنت
(٣) نقاهارو	المرأة	نقاهارو	المرأة
(٤) هورنبيسى	صوت التيتل	موصا بالا	العحوزه
(٥) ديرنق	الكبير	باران بالا	الشايب

جدول رقم (٥) : اسماء اوتار الربابة من العالى - الحاد السيسى المنخفض - الفليط

الربابة :- ابنقرنق : ضبط الاوتار وطريقة العزف :-

ملحق رقم (١ - هـ)

ينتج عن ضبط اوتار "الربابة ابنقرنق" دائما منظومة خماسية خالية من نصف البعد الصوتى " anhematonic Pentatonic " فاذا افترضنا ان الوتر الحاد الوتر رقم (١) "كان يعطى الصوت b فان الوتر الفليط "الوتر رقم (٥) "يعطى الصوت (d) بينهما تعطى بقية الاوتار الاصوات (a g e) على التوالي . نلاحظ هنا ان اليرتا يعطون ارقاما متسلسلة لاوتار متسلسلة ، تصدر اصوات متسلسلة من الحاد الى الفليط ، وذلك خلافا لترقيم اوتار

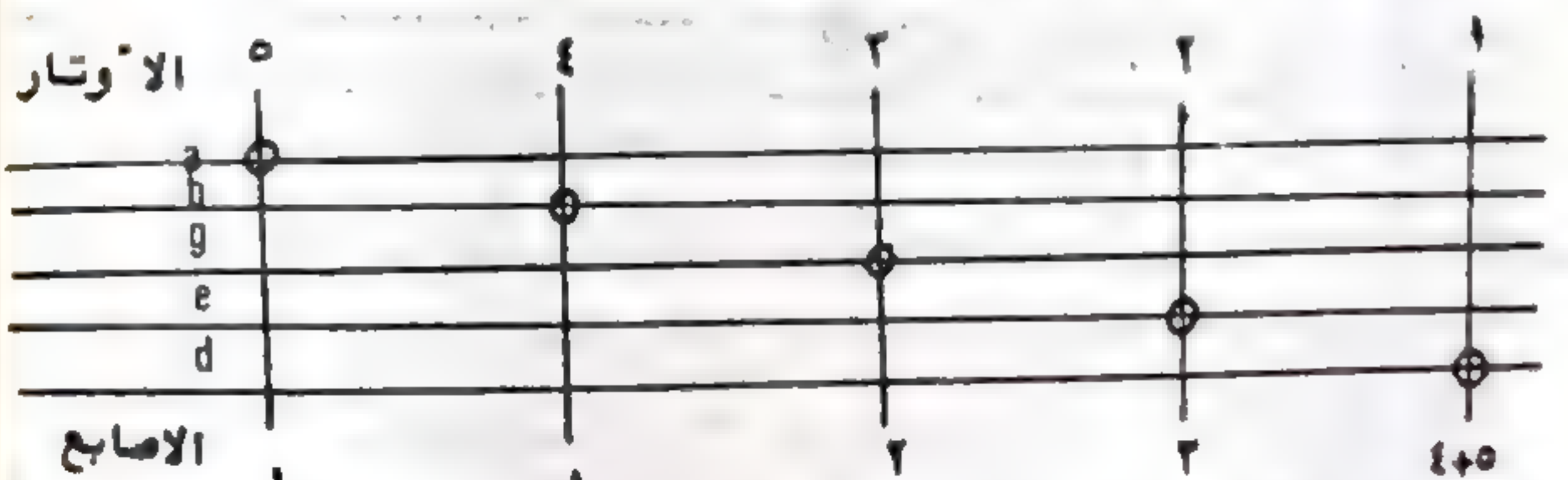
فإذا أعطينا الاوتار في كل من الطمبور والربابة ارقاماً متسلسلة على النحو التالي :-



رسم توضيحي رقم (٢) ترقيم اوتار الطمبور والربابة ترقيمها متسلسلاً

فان النوبيين يحبسون الوتر رقم (١) والذي يعطى الصوت (e) (راجع رسم توضيحي رقم "٣" بالخنصر، بينما يحبس الوتر رقم (٢) والذي يعطى الصوت (a) بالبنصر . اما الوتر رقم (٣) والذي يعطى الصوت (a) فيحبس بالوسطى والوتر رقم (٤) والسدي يعطى الصوت (e) يحبس بالسبابة . واخيراً الوتر رقم (٥) والذي يعطى الصوت (d) يحبس بالابهام .

بيد ان البرتا في حبسهم للربابة يستخدمون الخنصر والبنصر معاً للوتر رقم (١) والذي يعطى الصوت (d) اما الوسطى فيستخدم للوتر رقم (٢) والذي يعطى الصوت (e) . والسبابة تستخدم للوتر رقم (٣) والذي يعطى الصوت (a) . والابهام يستخدم بالتناوب لحبس كل من الوتر رقم (٤) والوتر رقم (٥) ، واللذان يعطيان الاصوات (a) ، (b) على التوالي .



رسم توضيحي رقم (٤) : وضع الاصابع على الاوتار في الربابة ابنترناق .

بهذا يتضح ان وضع الاوتار في "الطمبور" لدى النوبيين رغم انه فاهرياً يبدو وكأنه لا يتفق وتسلسل الاصوات من حيث الدرجة الصوتية الصادرة من كل وتر ، الا انه يمتلك الوضعية يمكن المصارف من الاستفادة القصوى من كل اصابع اليد اليسرى بحيث يكون لكل وتر من تلك الاوتار اصبع محدد يحبس به . بينما نجد ان وضع الاوتار في الربابة "ابنترناق" لدى البرتا ، رقم اتفاده الشكلى مع تسلسل الاصوات من حيث الدرجة الصوتية الصادرة من كل وتر ، الا انه لا يوفر طريقة مثلى لاستخدام اصابع اليد في الحبس على الاوتار . فالابهام ينتقل بين وترين ، وبينما البنصر دون وظيفة تامة ، فهو يعمل مع الخنصر في حبس وتر واحد . والاختلاف ليس طريقة الحبس في كل من "الطمبور" و"الربابة" يصاحبه اختلاف في استعمال "الضاربة" Plectrum التي تعزف بها الاوتار ، فبينما يستخدم النوبيون الضاربة في حركة دائرية ، فان البرتا يستخدمونها في حركة رأسية . وهذا الاختلاف جعل لكل من الاصوات الصادرة من الربابة والطمبور تابعها الخاص ولونيتها المميزة ..

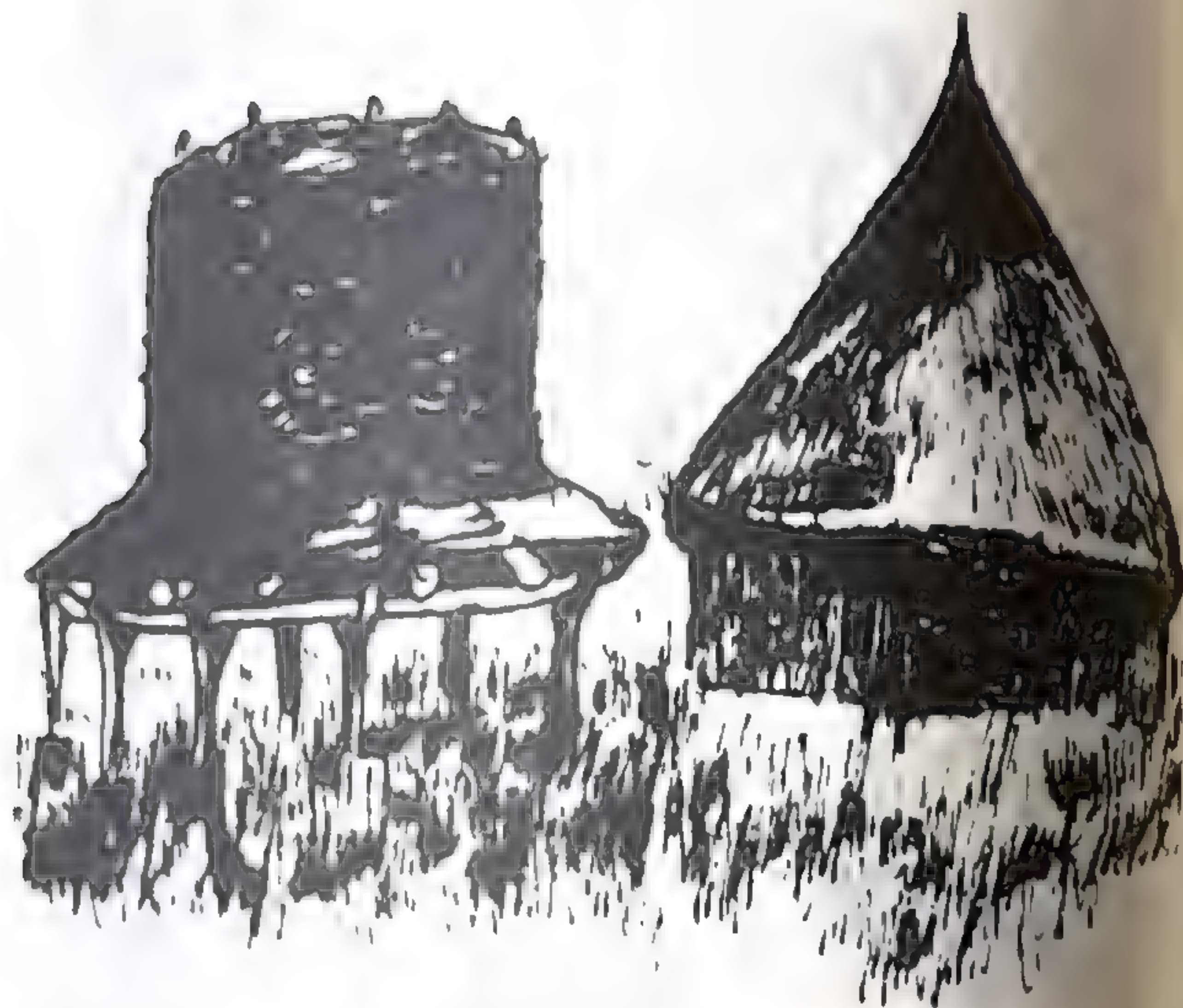
(الهوامش) ..

Kwabena Nketia, The Music of Africa, New York, 1974, P. 69-107 (١)

Rebrt Gunther, Iahrbuch fur mufil alifche volks-u vokerkunde, Berlin 1972, P.51.64. (٢)

(٣) مقابلة اجريت مع مشرف الفنون الشعبية بمديرية جنوب كردفان .

Emrico castelli, "Musical Instruments from South Sudan". a paper presented to the Folklore and National Symposium, Khartoum 2-5 Febk 1981, P. 21



شكل رقم (١) قطية سوية

(٥) الكساندرو تيريو : اسطوانتين ، كتيب مرفق نماذج مسجلة
الموسيقى الرومانية التقليدية ، بدون تاريخ ، توجد بمركز دراسة
المولتور ، مرسوم شمال ، السودان .

(٦) Castelli: , Musical instruments p.25.

(٧) اسماعيل علي الفحيل "وازا" مجلة "وارا" الخرطوم ، العدد الاول

مارس ١٩٨٠ ، ص ٢٠ .

(٨) جريدة الايام عدد الخميس ١٩٨٧/١٠/٢م

(٩) الفحيل : ملحق سابق ، ص ٢١ .

(١٠) راجع : ملحق رقم (٥) قائمة الرواة

(١١) ان موسيقى "البال" bal " لدي الانقسننا هن عبارة عن بسوق

واحد مخم يشبه ابواق الوازا ، وستة مزامير صغيرة من القنا .

(١٢)

Artur Simon, Music of Nubians Northern Sudan, two records
and booklet, Berlin, 1980.

(١٣)

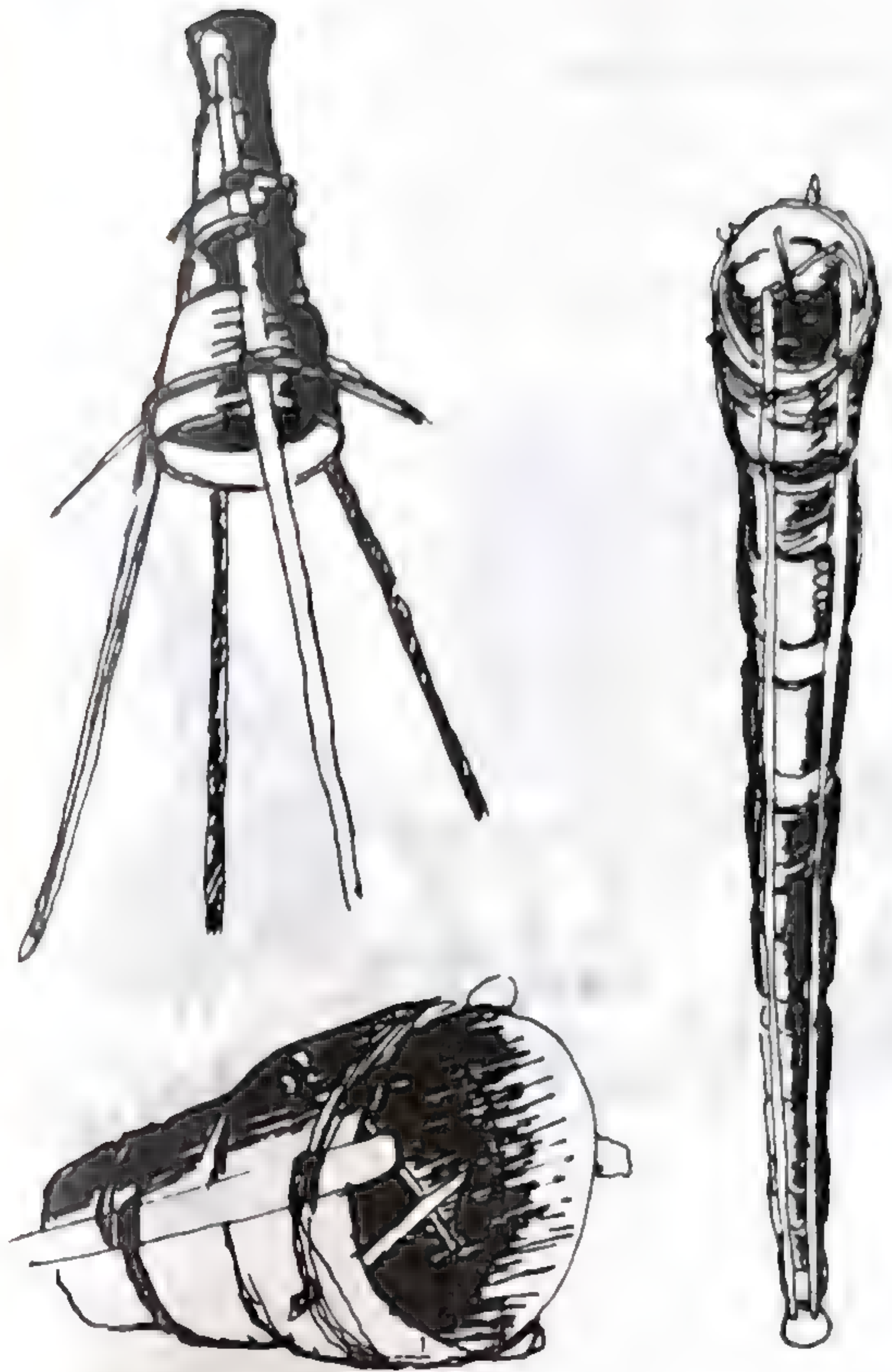
(١٤) راجع : ملحق رقم (٥) قائمة الرواة

(١٥) مكي سيد احمد ، موضوعان ، بدون تاريخ ، ص ٥٦ .

(١٦) Artur Simon: Music of the Nubian, Northern Sudan,
two records and book- let Berlin 1980.



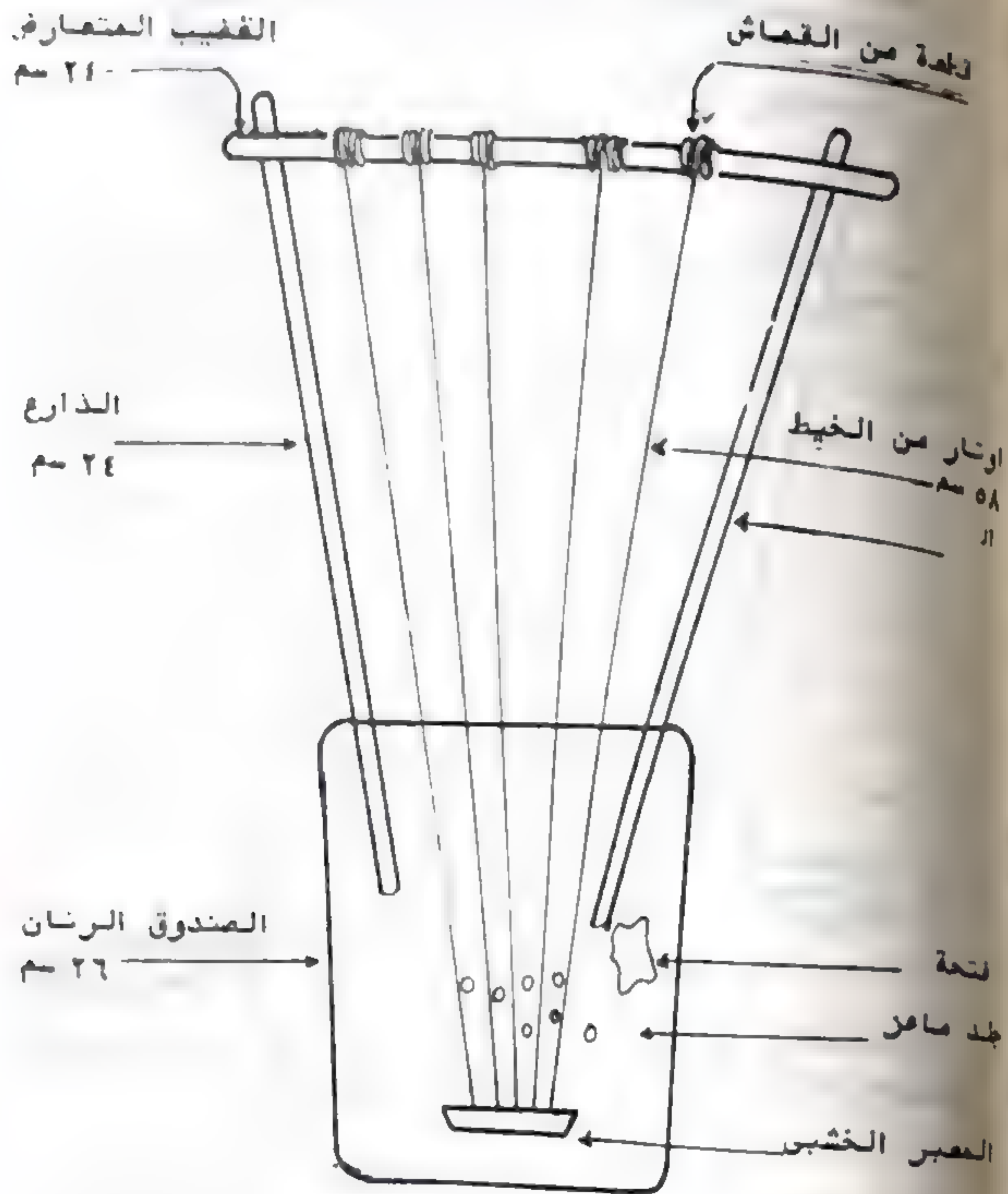
شكل رقم (٣) الواذا



شكل رقم (٤) الواذا



شكل رقم (٢) مزمار القنا



شكل رقم (٥) الربابة - ابن قرنق

الفصل الخامس

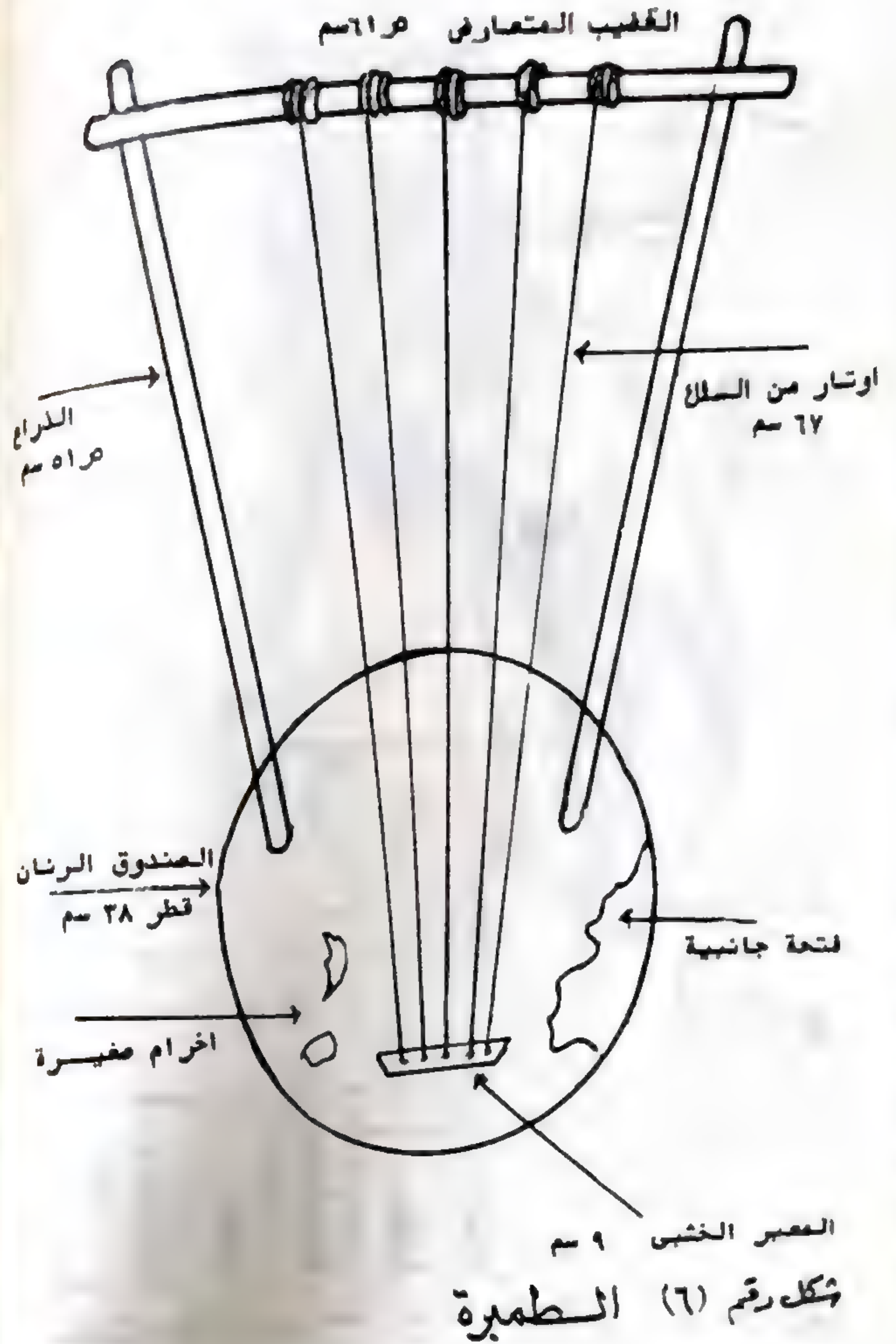
الموسيقى كشكل من أشكال الوعي الاجتماعي

مشيخة الموسيقى :-

تمثل الشخصيات الثلاث ، شيخ الحلة ، وشيخ العادة وشيخ المزامير ، ثلاثة اشكال مختلفة للوعي الاجتماعي ، ونعني بهما السياسي والعقائدي ، والفني والتي تعمل في نسق متكامل لتعطى محطة الثقافة الروحية لمجتمع البرتا . فالمشيخة هي رمز السلطة سياسية كانت او عقائدية . فشيخ الحلة يمثل السلطة السياسية المتمثلة في ضرورة مراعاة مجمل اصول وقواعد سلوك الناس التي تقرها الدولة وتصوغها بشكل قانون حيث تملك اجهزتها التي تمكنها من تطبيق هذا القانون . ولكنه في ذات الوقت محكوم باصول للسلوك وتصورات تقييمية تؤمن التمسك بها ، التقاليد والمبادئ والرأي العام ونفوذ المجتمع المحلي الذي يعيش فيه كفرد من اراده . لهذا فان سلطته السياسية هذه تدوب كلية وتتلاشى اثناء فترة "عادة الهوكي" .

حيث تؤول كل السلطات في هذه الفترة لشيخ العادة ويكون شيخ الحلة عندها مواظبا عاديا مسئولاً عن الالتزام بكل متطلبات العادة ، والا عرض نفسه للعقوبة التي تقرها السلطة العقائدية طالما انه من البرتا (١) .

وشيوخ الحلة كفرد من افراد المجتمع ، يمارس الرقص والغناء والعزف على المزامير ، وبجناح السها اذا ما استنفر الناس لبناء منزل او نظافة زرع ، او حصاد محصول . كما تشترك أسرته في الرقصات المصاحبة لها والتي تمثل مناسبة اجتماعية هامة ، تتغنى فيها النساء بكل ما من شأنه تأكيد قيم المجتمع ، واخلاقياته . ويحدث فيها الشك من الجنس المناس لتقوية اوامر العادة الذي يعتبر مواظبا عاديا قبل حلول فترة



العادة، تحري عليه قوائم من طلبة شيخ الحلة والتوجيهات العديدة لشيوخ المزامر، يتحول إلى فترة العادة التي شخص مسئول تحمل قوائم طلبة، تنسج معها القوائم الشربة الأخرى إلى المرتبة الشابة متى ما ارتفعت معها. فهو مستند إلى قوة، يحشاها المار وسترهونها، وبالتالي فإن له من التحمل وطقوس الاحترام مسالا بتوفر لشخص سواه. حتى إذا ما انتهت فترة العادة وقام الناس بأرضاء القوى الخفية التي يتعامل معها، عاد مواطننا عاديا تحري عليه من القواعد والاحكام ما سرى، على أي فرد من المجتمع أن من الساعات المصيرة "المشيخة" في مجتمع البرتا هي الأرض، ففي مجتمع تغلب عليه أدوات التعليم من قراءة وكتابة بمفهومها الغربي (٢)؛ ويعتمد كلفة على الشفاعة والاصار والممارسه، يكون اقدر الناس فيه على تحمل المسئولية، سياسة كما عفاة او فنة، هم أولئك الذين شوا وترعرعوا في كنف اباي او كلفت السهم هذه المسئولية في العاض، ومارسوها لعدة اعوام.

فمنزل شيخ الحلة هو المدرسة السياسية التي يتعلم فيها اسناره "كيفية التي يمارس بها" وادهم مسئولياته تجاه الآخرين ومنزل شيخ العادة هو المكان الذي، تحل فيه الارواح الخفية وتتعامل مع قاطنه، ومن ثم فإن غياب شيخ العادة لا يمتثل انقطاعا الحلة بين الاهالي وتلك الارواح، طالما ان له من ذويه الذين كانوا يقطنون معه بالمنزل من محل مكانه. وما منزل شيخ المزامر الا عبارة عن المكان الذي يتم فيه صنعها او صيانتها وتحريتها واعدادها للعرض، ثم متابعة أي خلل يحدث لأي قطعة من قطعها قبل وبعد وانشاء اداء الغناء والرقص. ولما كانت عملية صناعة المزامر والابواق وصيانتها مسالمة تقنية يجهلها حل الناس، فإن اقرب الافراد إلى مشيخة المزامر لصنعها واعدادها ..

اذن فإن المشيخة هي المدرسة التي تتلمذ فيها الاجيال المتعاقبة، حتى تتمكن من الحفاظ على النهج السياسي والعقائدي والفني للمجتمع.

المشيخة التوضيف	شيخ الحلة	شيخ العادة	شيخ المزامر
كيفية تولي الوظيفة	متوارثة داخل عائلات آلت اليها السيادة منذ فترة طويلة.	متوارثة داخل عائلات اشتهرت بمقدرتها على التعامل مع القوى الخفية	متوارثة داخل عائلات اشتهرت بمنع المزامر والمعرف عليها.
المستولية	يمارس سلطاته على الاهالي داخل القرية على مدار السنة عدا فترة العادة وتعارض الدولة سلطانها عليه فهو مسئول	يمارس سلطاته على الاهالي اiban لفترة العادة وتعارض القوى الخفية سلطاتها عليه فهو مسئول من تنفيذ طقوس العادة	يمارس توجيهاته الفنية على الاهالي اثناء الرقص على المزامر وهو مسئول تجاههم فيما يختص باعداد المزامر للمعرف عليها متى ما رغبوا في ذلك.
المكان الاجتماعي	يكتسب مكانة في المجتمع من هيبة السلطة السياسية التي تلوها له الدولة	يكتسب مكانة في المجتمع من هيبة القوى الخفية التي يتعامل بها.	يكتسب مكانة في المجتمع من امكاناته ومقرراته الفنية.

(جدول رقم (٦) : دور المشيخة من مجتمع البرتا

يبدأ المجتمع أولا بتأمين وجوده عن طريق تأمين قوته لسدا
فان بداية ممارسة رقعة "الهوكي" تكون مع بداية موسم الحصاد
حيث تفتح الطرق البرية التي كانت مغلقة بسبب الامطار والخيران
وحيث تبدأ "الرجل الغريبة" في دخول منطقة البرتا ،خامسة
قبائل الرجل من عرب وفلاتة وانفسنا ،طلبنا للمرمى، وهذه الفترة
تعتبر من اكثر الفترات قلقا وازعاجا للبرتا حيث ان كثيرا
ما تدخل مواشي الرجل في المزارع ،وتتلف محصول الذرة والسدي
يعتبر الغذاء الرئيسي للسكان . فكثيرا ما يقوم الاهالي بحرق
الاعشاب المحيطة بالقرية ،حتى لا تقرب مواشي الرجل منها . كما
يقضون عدة ايام في المزارع ومعهم حرايبهم وعصيمهم ،حراسة
لمحصولهم من الذرة . وقد تقع في كثير من الحالات حوادث بين
الطرفين ،فقدان الذرة بالنسبة للبرتا يعني المجاعة والهلاك
لذا فانهم يستعينون في حماية حاصلاتهم بشيخ العادة ،والسدي
يعتقد ان له علاقة بقوي خفية لها المقدرة على النفع والضرر
لهذا فان شيخ العادة يلبس ملابس ذات لونين احمر واخضر . كما
انه يصب امام منزله كميات كبيرة من المياه قبل ان يقسموم
باشغال نار العادة في ليلة "جوع النار" ..
ماهي دلالات هذه التقاليد ؟ :-

اللون الاحمر	يقف في مقابلة	اللون الاخضر
والنار	تقف في مقابلة	المساء

وكل هذا التضاد ملك للقوي الخفية والتي يمثلها شيخ العادة . لذا
فانه يعمل كوسيط بين هذه القوي والاهالي :-

الفر	الوسيط	النفع
احمر	شيخ العادة	اخضر
نار	شيخ العادة	ماء

فهو يوفر لهم النمو الجيد لحاصلاتهم - فالعاء رمز الخضرة
والنماء - وفي ذات الوقت يوفر لهم الحماية لتلك الحاصلات عن طريق
الحاق الضرر والاذي بكل من يحاول اصابتها بسوء - فالنار
رمز الهلاك والدمار - لهذا فان البرتا ممنوعون اثناء فترة
العادة من اكل الخضروات ،او قطع الاشجار ،او اكل محصول الموسم
الجديد من الذرة - والذي لازال يعتبر خفارا - حتى لاتصيبهم
اللعنة التي تصيب كل من يحاول ايداء الزرع . كما انهم ممنوعون
عن ارتداء ملابس تشبه ملابس شيخ العادة ،ذلك لانهم انفسهم
ماديون ،وفي هذه الحالة فانهم لا يصابون بأذي ولكنهم يعرضون
انفسهم للعقاب لاخلالهم بالطقوس . فالطقوس لابد ان تحمي من عبث
العابشين .

الكل مسئول عن ممارسة هذه العادة ،حيث كان او ميتا مقيما
كان او مسافرا . فالاموات هم ايضا مستفيدون من هذه المحصولات
وتتهمهم حمايتها . ففي ليلة "جوع النار" يفع كل فرد اكله
وشربه من الباصا في منزله " اذ انهم يعتقدون ان موتاهم
سيعودون في هذه الليلة ليأكلوا الطعام ويشربوا "الباصا" وقد
سبق للمجتمع ان تقسم ذيما بينه ممتلكاتهم - عادة الموركي -
تاكيدا للصلة القوية بين افراده . فما ممتلكات المييست الا
نتاج جهد جماعي ،لذا فهي ارض جماعي .

كما تتم تنشأة الاطفال على احترام هذه العادة والطقوس
من طريق ضربهم بالسياط لمدة اسبوع . فالسوط هو اداة معاقبة
المخطين بشروط العادة ،والاسبوع يحتوي على الايام السبعة ،فمن
تأديب طيلة هذا الاسبوع ،تأديب العام كله . ذلك لان كل يوم من

مثال رقم (١)

ke-la-she nialo ma-aj — da al his-sa-wi

hoo hooy a al-ya ho —

lyye ho al fi-ya naga-shung a-b-b-o pathaya

kelashe ninga-le hela-she-nalo maajda a l

his-sa-wi ha ho ho hoho kuwa ho

hok — ke hokke ho —

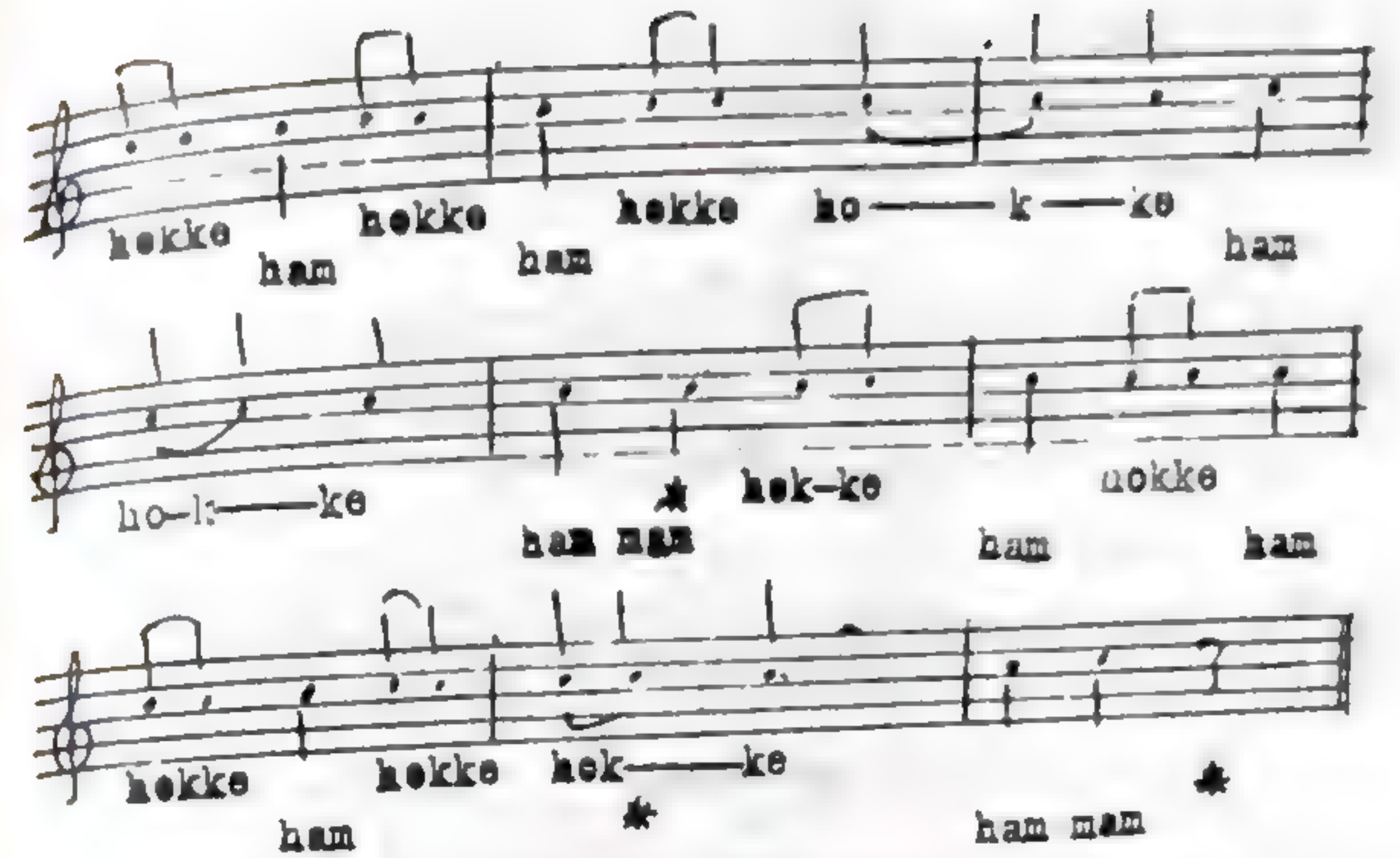
k — ke ho — hokke ho-k — ke hanna

hok — ke ho-o ho-kke hokke ham

ايام الاسبوع ، اذا ما نظر اليه رأسيا ، يعطى جنس اليوم المتكرر اسبوعا (السبت .. الجمعة) حتى طول ميعاد العادة القادم من العام التالي لهذا كان اتباع شيخ العادة سبعة والاختلافات من عقب الانتهاء من العادة تستمر لمدة سبعة ايام ، والغنيات كل مرحلة من مراحل "الهوكي" سبع الغنيات والحد الأدنى من النساء اللائي يسمح لهن بأداء تلك الأغنيات سبعة . وهكذا الحال عند ممارسة طقوس مباركة الابواق الحديدية الصنع . فقد ومفهمنا اسماعيل الفحيل بقوله : (بعد ذلك احضر احدهم فرعا اخضر من "النيم" وغمره بالدم ، والعشرة الات مسندة الى سور المنسزل فغرب على كل واحدة وهو يعد (واحد .. اثنين .. ثلاثة .. سبعة) وقيل ان يصل الى الرقم سبعة كان قد مر على سنى الالات العشرة وقال "مباركة الالات" (٠) (٣) ..

فعندما تبدأ رقعة "الهوكي" مع بداية شهر اكتوبر فسان انماط الغناء المسماة "ابونق اونق Abungaung" والتي تتبع ذات اللحن كل مرة مع تغيير النصوص ، هي التي تعنى اولا (مثال رقم "١") وهي الغناء تنس على منظومة خماسية تحتوي على نصف بعد صوتي ناتج من تتابع الصوتين (b : c) وعلى الرغم من ان اللحن يتبع ايقاعا ثلاثيا منتظما ، الا ان ضربات الرجل على الارض اثناء الرقص والتي تظهر تارة وتختفي في اماكن كثيرة من العمل الموسيقي والمشار اليها بعلامة النجمة * ففى المثال رقم (١) تبين اماما على الطوب تأخير النبر ، وهذا يتطلب نقطة تامة من الراقصين وهم يؤدون تلك الضربات . فلكل لان اي ظل من اي راقص قد يؤدي الى ارباك الآخرين ، الامر الذي يتطلب ضربه بالسياط في حينه حتى يعود الى حالة الانسجام العام لواقع هذه الالحان لم يتركوا هبة المناسبة وحدها تجبر الراقصين على الحضور الذهني التام لتدبر معاني الكلمات التي يتغنون بها ، ولكنهم اختاروا الحانها في بكل المقاييس اكثر تعقيدا من كل الالحان المفضلة في انماط الغناء الاخرى التي

مثال رقم (١)



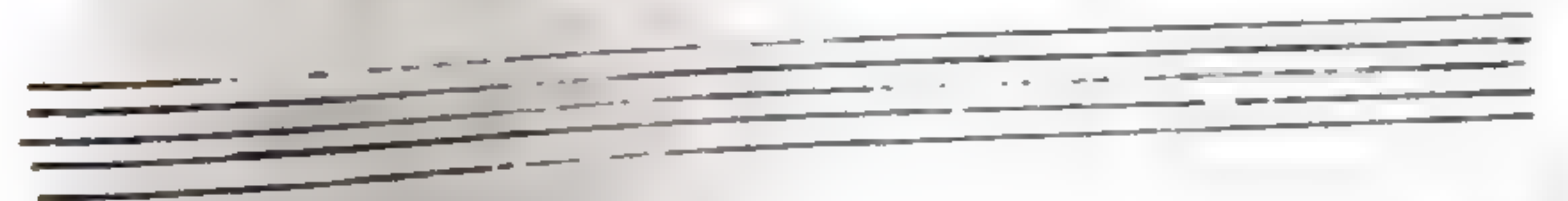
(a) Scale Pattern of Melody



(b) Modal Structure



Hemitonic Pentatonic Form



باللونها . لهذا ينعدم جو المرح والتعليق والضحك الذي يسود
انماط الغناء الاخرى ، اشياء 'دا' مثل هذا النوع من الانهيارات
كما لا يحاول شخص قريب من المنطق ان يشارك في اداء مثل هذه
الرموز للوهلة الاولى خشية ان يرتبك .
لكن التالي لافسانى " ابونق اونق " يعود لنا حالة الترتيب
والقلق الذي ينتاب الاهلى وهم يتوقعون هجوم مواشى الرجل طئسى
مرارهم . ويتخيلون ان المواشى القادمة عليهم من كثره عددها
قد احدث فبارا سد عنان السماء ومجب الرويه عنها .

تور العجاج سد السما
وين نشوف السما
وين نشوف النيران
انا تور " انبياري"
الوقلوا ورا هو الناس
رجعوا ور
خالفوا النار

لهنا يبدأ المرء منهم في بهيئة نفسه للدفاع من زوعس
بمساعدة " شيخ العادة " ليفد نفسه بـ "تور انبياري" الوقلوا
ورا هو الناس ، رجعوا ورا ، خالفوا النار " .
ماهى الدلالات المتضمنة في هذا النص ؟ .

ان بنية الموضوع يمكن تمويرها كما يأتى :-

(+)	(-)
تعدى " تور انبياري" للهجوم الاستعانة بالنار في الدفاع	هجوم تور العجاج على الزرع اشارة الزرع في طئس الاهلى .

كشكل فان الوضع يكون كالآتي :-



كمعادلة فان الحدود تكون :-

(أ) رعاة " تور العجاج "

(ب) زراع " تور انبياري "

كدوال تكون :-

س : هجوم

ص : دفاع

تقول معادلة " ليطاي استراوس " (٤)

س (١) : ص (ب) :: س (ب) : أ - ١ (ص)

أي بمعنى انه اذا كان هجوم " تور العجاج " الرعاة والمعبر عنه بدالة س (١) قد ادى الى اشارة حظيعة " تور انبياري " والمعبر عنه بدالة ص (ب) فان تعدي تور انبياري للهجوم بمساعدة نار شيخ العادة - الوسيط - والمعبر عنه بدالة س (ب) قد ادى الى تحطيم ذلك الهجوم وردة على اعقاب المعبر عنه بتبديل دالة الهجوم (أ - ١) ص. والتي يمكن التعبير عنها بطريقة اخرى ص (١) .

فتور انبياري - عكس تور العجاج - لابهاب النار ومن شمس يمكن ان يلف خطه كل الحد العبر عن الارض . ذلك لانه مدعسوم من قبل شيخ العادة ، والذي يسيطر على النار والتي متى ما اطلق لها العنان ، اتت على الاخضر والناس ونشرت الذعر والهلع والدمار .

بادوات الدمار لا يلف فدها الا ادوات دمار معاشلة . فتور العجاج الذي يد عنان السماء من كثرة عدده واندياعه ، لا يلف رطله الا " تور انبياري " مدعوم بنيران يطول لهيبها السماء ابدا . يبدأ الناس رقعة " الهوكي " وهم يتفنون بهذه الالمانس ولتي لا تعجبهم فيها اي الات موسيقية ولكن وحدة الايقاع لمعرب بدلة متناهية ، والصادرة من ارجل الراقصين تحفظ وحدة لشامر والعواطف والحركة . حتى اذا ما اتت لحظة " حددع النار " اتوا بنمط اخر من انماط الغناء " اهيشالي Ahesale " المثال رقم (٢) ، والذي اثناء ادائه يحملون حرايبهم وعميهم ويخرون هنا وهناك وكأنهم يحاربون عدوا وهميا . وهنا ليست الكلمة وحدها وما تتضمنه من بنية تحتية هي التي تعطي المعنى انما المشاهد الدرامية المتمثلة في الحركة والرقص وما يحجبها من اصوات تدل على الثورة والهباج ووضوح النبر وقوته ، ثم الادوات المستخدمة كالحرايب ، والعصى و " الطاريق " . انهم يمدون المعركة وكأنها قد وقعت فعلا ، حتى اذا ما انتمروا يعودون بعدها لمكان تجمع النسوة اللاتي يستلنهم بالزغاريسد والغناء .

فالنساء اللاتي كن يشتركن مع الرجال من البداية في الرقص من دائرة متطلة ، مد تم فطهن هذه المرة . فالمعارك مسئولية الرجل ، اما المرأة فعليها ان تقف من خلفه لتشجيعه فقط ولكنها لا تقاتل .

وبعد انتهاء المعركة يرمى الناس عيدانهم المشتعلة بسنة ويعودون الى منزل شيخ العادة وهم يغنون في تهكم على العدو الذي ولى الدمار وهم فرحين بنجاح محمولهم .

لقد نضض العنبر " مؤخرتي "

اسهم الرجال يحملون الكاكين

لقد نضض العنبر مؤخرتي

مثال رقم (٢)

ha-mal ha-shi tha-nyera an-wo mushang Aadan

Ji-maya hushalu kamal ha-shi tha-nyera an-wo

مثال رقم (٣)

ii—jo ii—jo ghur—ajo nganilo sha-daaro

a—ja afa—zing gafa nganilo nasinkir nganilo

ii—j—o gh—urja thang aujyo

طلع الفجر وأنا انتطلع الى اعلا

طلع الفجر واكشنا "اللوبا" و "الكودو"

طلع الفجر وأنا افكر جزلا واصوب "قرنى" نحو "مؤخرتك"
تقدم ، تقدم للقرن سوف يستقر في احشائك .

وهذا النمط الثالث من الغناء يسمى "ابونق اونق هوري" مثال
رقم (٢) - الغاني الملح ، الغاني الانتصار وجنى شعار العسك
والجهد . وقد تم اداء المثال (رقم "٣") عقب جوع النار مباشرة
والقوم في حالة انتشاء وفرح وقد انعكس ذلك في محاولتهم
اداء هذه الاغنية على منظومة لحنية اكثر حدة حتى تصل
اصواتهم الى كل الناس .

بالمنظومة النغمية الخماسية المكونة من الاصوات (craighaid)
والتي بنيت عليها معظم الاغنيات في امسية جوع النار ، تسم
ترديد جميع اصواتها بنصف درجة صوتية صبيحة اليوم التالي
رغم انهم سهرروا تلك الليلة حتى مطلع الفجر . ان الاثر النفسي
الذي هو الحد تلك الاصوات وليس الوعى ببناء "السلامة"
الموسيقية .

ما ان تنتهي طقوس "الهوكي" حتى يأتى شيخ الحلة وابناؤه
ويهممون على الناس الذين اشتركوا في مخالفة العادة ، ويغضبونهم
بالسياط . فلما بان محاكمة العظمين بشروط العادة - اثناء
شهر العادة - ومعاقبتهم مسئولية شخص اخر من اتباع شيخ
العادة . ولكن شيخ الحلة ، الذي طلبت منه سلطاته ابان شهر
العادة ، يعود الى ممارستها مباشرة عقب الانتهاء من طقوس
العادة ويمارسها على الاهال حتى وان كان الذين تتم معاقبتهم
على يديه اناس ارتكبوا اخطاء ذات صبغة عقائدية . انه يفعل
ذلك تأكيدا لسلطته السياسية والتي انكسرت كلية ابان هيمنة
السلطة العقائدية .

ونظرا لسيطرة مشايخ الوطاويط ، والذين لهم اصول مربية
على السلطة السياسية في الماضي ، فان البرتا منحوا ، ومن خلال

معتقداتهم ، سلطات مطلقة لشيخ العادة ، ومن ثم صار شهر العادة يمثل فترة راحة وجدانية ونفسية ، يشعر فيها الفرد في مجتمع البرتا انه أصبح يسيطر على مقاليد اموره ، ويعرفها حسب ما يعتقد ويرغب دونما تفول من اي جهة اخرى ، سواء كانت هذه الجهة هي شيخ الحلة او سلطة الدولة السياسية التي يمثلها . ولما كانت فترة العادة هذه لا تتعدى الشهر من كل عسسام فان المسؤولية الفنية الممنوحة لشيخ المزامير ومنع تعدد تلك المزامير داخل المشيخة الواحدة ، توفر ايضا متنفسا اخر للبرتا حيث يجتمع القوم - عدا قوس الزراعة - يوميا على صعيد واحد يلعبون ويلهون ، ويتفنون بكل ما من شأنه تأكيد قيمهم واخلاقياتهم دونما وصاية من احد ، فوجود مجموعة واحدة من المزامير بالمشيخة يرمز الى وحدة الارادة والوجدان والفهم المشترك للتجربة الحياتية للقوم .

مباركة الوازا :-

وتحظى ومبارات "الوازا" دون غيرها من الالات الموسيقية بعناية فائقة ، حيث تقام لها طقوس مباركة عند بداية كل موسم حماد . فيسكب عليها شيء من "الباب" "Basa" وتنحصر لها الذبائح ، وينتشر عليها الانتاج الجديد من الذرة بعد مفعلة بالقمح . كل ذلك لان "الوازا" تصنع من نوع خاص من "البخس" تتم زراعتها قرب المنازل ، ومن ثم دخلت ضمن الحاملات الزراعية التي يستعان بشيخ العادة لحمايتها ، حيث تستقل البركة اليها من خلال الانتاج الجديد من الذرة المنشورة عليها ، والتي سبق ان تمت مباركتها ابان اقامة طقوس العادة . الدلالات الاجتماعية في موسيقى البرتا :-

وان كانت مباركة الوازا هذه تعنى فعنا بدء العرف عليها ومن ثم توظيف الموسيقى في المناسبات الاجتماعية بعد ان انت

رسمتها العنقادية ، فان ذلك لا يتم قبل ان تعرف الاغنيات الثلاثة "بارو" "Bagaro" "سوس" "Susl" "بويو" وهذه الاغنيات في مجملها توضح نظرة البرتا كمجموعة مرتبة للحياة وما يجب ان يتنبه اليه الفرد من اولويات تأميين رونه . فالوطن قبل كل شيء ، والامتزاز به وتقديسه والتفاني فيه واجب كل الافراد . حتى اذا ما توفرت الارض واستقر بها الانسان ، فان واجبه الاساسي بعد ذلك يتمثل في العمل الحاد لملامتها من اجل توفير القوت ، حتى يضمن بقاءه كحضر فلا يهلك يوما . ولا وطن ولا عمل بدون أمن . لذا فان الفرد ينبه - ومن خلال الاغنية الثالثة - الى المخاطر التي تحيط به حتى يظل متيقظا متعلما لدور الخطر من ذاته ، راعله ، وارفه ، ونتاج جهده

لذا فان المناسبات الاجتماعية المعقدة التي تستدعي للمعب بالمزامير والابواق بمصاحبة الفناء والرقص لا تخرج عن اطار هذه المفاهيم . فنغير بناء المنازل ومخازن الذرة وما هو الا تأكيد لبناء الوطن والمواطنة . وما نغير جمع المحصولات الزراعية الانتوج للجهد ، والعرق الذي بذله الفرد في استغلال الارض وفلاحتها ومن ثم جنى ثمارها . واذا ما سافر السكن والمأكول ، فان الزواج هو الوسيلة التي بواسطتها يستطيع المجتمع الحفاظ على نومه وبالتالي توفير اهم عناصر الدفاع من كيانه .

ان هذا الطابع الجماعي لاسلوب حياة البرتا ، تجده ايضا في ممارساتهم الموسيقية . ان حياة اللهر والاسترقاق التي اكتسوي البرتا بنيرانها جعلتهم يفتنون هذا الاسلوب ويجعلون لشخصه لوابط واسما يلتزم بها الجميع . عندها تراجعت الالات الموسيقية ذات الاداء الفردي - التي تكرر ملكات الفرد الابدائية كالربابة - والتي تشير كل الدلائل على وجودها بالمنطقة قبل وجود المزامير بها ، لتفصح المجال لالات موسيقية اخرى يحتاج العرف عليها الى تغافل الجهود والاستثمار ، وتعنى بها المزامير والابواق .

الابداع الموسيقى لدى البرتا :-

ان الاسلوب الجماعي للاداء الموسيقى لدى البرتا لم يبلغ دور الانفراد ، وتفاوتهم من حيث الملكات والمقدرات الابداعية ، فكل اللحن التي تؤدي بالمزامير او تغنى ، هي من مؤلفات افراد فربوا بمقدراتهم على الخلق الموسيقى . وتبنى المجموعة لهذه اللحن لم ينسها ان تنسبها الى اصحابها الذين ابتدعوها . وليس كل الذين يعرفون على آلات الموسيقى على درجة واحدة من المقدرة التكنيكية ، فاسماء مثل "قارقين" تطلق على الافراد الذين يحسنون قيادة فرقهم وهم يعرفون على البوق المسمى "وازالو" Wazalu " كما يحدد شيخ المزامير او احد العازفين المشهور لهم بالدراية التي اخذ المزامير من أي عازف في المجموعة واحلال اخر مكانه ، متى ما احس بفقد في ادائه خاصة في المنافسات . وعند سؤالي لشيخ المزامير بقرية "قنيش" عن اي الالبواق التي لها صوت يشبه صوت البوق المسمى "شنير" اجاب شنير دانق Shinirdang وعند سماعه لأصوات الالبواق التي تم تسجيلها منفردة على جهاز تسجيل ، علق بان عازف البوق "شنير دانق" لم يحسن العزف عليه ومرا ذلك لخواء البطن وعدم شرب كميات كافية من "الباما" .. وعلى الرغم من ان الاخيرة الموسيقية لالبواق "الوازا" مثلاً تكاد تكون واحدة في كل المنطقة ، الا ان اختلاف مواهب الافراد ومقدراتهم ، واختلاف الاصوات الموسيقية وطابعها عند كل فرقة والخارج من اختلاف المناخ والمواد المستخدمة في الصنع ، جعل لكل فرقة من فرق هذه الالبواق شخصيتها المميزة ، لهذا اشتهرت بعض الفرق وذاع صيتها واكتسبت مكانة فنية تؤهلها لتمثيل المنطقة في المهرجانات الفنية التي تقام في المدن الكبرى بالسودان .

المنظومات النغمية والمجتمعات الافريقية :-

لعل من اكثر الاشياء التي تميز "الموسيقى" من بقية الابداع الشفاهي للانسان هو ما نطلق عليه النغم . وهذا النغم هو عبارة

والبرتا بجانب توظيفهم للموسيقى لخدمة لغاياتهم الخاصة بهم كمجموعة عرقية ، فانهم يوظفونها لخدمة مسائل عامة تنهم كسل الذين يلقنون معهم بالمنطقة . فهم يرفون بالالبواق كل موظف دولة قام بتقديم خدمات جليلة للسكان . وحانت ساعة مغادرته لهم تعبيراً عن شكرهم وامتنانهم له . ويستقبلون بالفناء والرقص كل مسئول حكومي يزور المنطقة ، دعماً لمواقف السلطة السياسية بالمنطقة . راجين ان يكون حين الاستقبال هذا عاملاً مساعداً في تقديم خدمات افضل للسكان . وفوق هذا وذاك يشاركون الفعاليات لعرقية الاخرى التي تقطن معهم مناسبات الافراح ، مما يكون له ابلغ الاثر في دعم العلاقات الاجتماعية بين كل السكان .

ولما كانت الفتيات "الهوكي" يحرم فناءها في غير مواعيدها والعزف على المزامير لا يتوفر دائماً لاسباب يكون منها رحيل مدد كبير من الرجال الى مناطق اخرى طلباً للعمل ، خاصة في مواسم الحصاد ، فان البرتا قد استعاروا منها بافانيات "الاقورزو" Aguzo " والتي لا تعجبها آلات موسيقية ، او يشترط في

ادائها الارتباط بمناسبة معينة . فقد تؤدي معجوبة بالرقصات التي يشارك فيها الرجال والنساء ، لمجرد ترقية اوقات الفراغ والترويح عن النفس ، خاصة في الليالي القمرية عقب موسم الحصاد وهي شبيهة بافاني الملح "ابونق اونق" فوري Abungaunggnori " غير ان كل الفنية منها ذات لحن يختلف عن الاخرى ، وتعجبها رقعة منفردة (ملحق رقم " ١ - ج ") .

وهي بذلك لا تعكس مقدرة الخلق الموسيقى لدى البعض تلك الالحن لحسب ، بل وتسهم في تنمية تلك المقدرة لدى الاجيال المتعاقبة . ذلك لان الهالة اية الفنية جديدة لهذه المجموعة لا يتم فقط من طريق وضع نصوص جديدة - كما هو الحال في الفانيات الهوكي - ولكن ايضاً بوضع الحان جديدة ورقعة جديدة .

من موت يعبر من جسم مهتر . ولكن ليست كل الاصوات العادرة مسر
 الاجسام المهترئة تعطى انظاما او اصواتا موسيقية . ذلك لان
 الاصوات الموسيقية لا تحدث الا نتيجة للاهتزازات المنتظمة
 الترددات . حيث ان الاهتزازات التي تعبر من اى جسم ومن تحسوس
 ترددات متعددة تحدث ما يمكن ان يطلق عليه اسم اجاز .
 كل المجتمعات عرفت هذه الانظام منذ القدم العصور وتعاملت
 معها وولفتها في ممارستها الاجتماعية حتى وان لم تطلق عليها
 عبارة موسيقى كما هو الحال في المجتمعات الانجليزية .
 بيد انها عدت الى تنظيم هذه الاصوات الموسيقية في شكل بسيط
 لها معنى ومقبولة عموما للمجتمع الذي حدث فيه ذلك التنظيم .
 وعليه فان محاولة التعرف على المنظومات النغمية التي يتعامل
 معها هذا المجتمع او ذلك لا تتم بمعزل عن البيئة الاجتماعية
 والثقافية التي من خلالها ولها تم الخلق الموسيقى . فالمعبر
 الموسيقى ليس هو ببساطة تعاريف على ترتيب الاصوات . ولكن
 تعبير رمزي النظام الاجتماعي والتقاليد يعكس قيم الماضي والحاضر
 للاراد الذين يصنعونه . لذلك فان منطق ومعنى النظم الموسيقية
 لا يمكن فهمها جيدا بدون الرجوع الى بعض الفواهر الثقافية التي
 هي جزء منها (٥) ..

ان المجتمع الانريتي التقليدي يمثل اكثر من مجرد مجموعة
 من الناس تعيش اجتماعيا تحت نظام حكومي واحد او هيبة
 في منطقة جغرافية محددة . ان تعتبر "مجتمع" يعكس اربعة
 مجموعات او موالم او مستويات للوعي والتي توجد وتوظف بين
 قطبين اساسيين :

قطب مذكر ، موجب ، فاعل ، طاقته دائما نافذة ، ولها
 مؤنث ، سالب محترم طاقته دائما مرتدة . ويرمز القطب المذكر
 الى الموالم الاتية :-

- (١) الالهة الاساسية .
- (٢) السلف والابطال .

(٣) الناس : الذين رحلوا والحاليين والقادمين .
 (٤) عالم الطبيعة والارواح الاولى (٦)
 اما القطب المؤنث فيرمز الى الارض .

من خلال معرفة الاصوات العادرة من الالات الموسيقية ومعرفة
 الانبيات التي لا تصحبها الات موسيقية ، فان موسيقى "البرتسا"
 تتبع نماليج منظومات نغمية ذات طبيعة خماسية "Pentatonic"
 ونادى بذلك عدد الاصوات الموسيقية التي يتفهمها الفنساء او
 الموسيقى المصاحبة له ، وطبيعة العلاقة اللحنية بين هذه الاصوات
 - اى الصيغة التي تظهر بها في مسارها اللحني . وبناء عليه
 فان هذه المنظومات الخماسية يعطها خال من نصف الدرجة العوتية
 وهذا النوع يطلق عليه "anhemitonic" والبعض الاخر يحتوي على نصف
 الدرجة العوتية ويطلق عليه "hemitonic Pentatonic" .

لقد عدت منذ البداية الى عدم استخدام عبارة "سلم" عند
 حديثي عن هذا النمط من المنظومات النغمية . ذلك لان هذه الكلمة
 قد ارتبطت في اذهان الكثيرين ، خاصة اولئك الذين نالوا حظا
 من المعرفة الموسيقية ، والذين يحلو لهم الحديث عن عالمية اللغة
 الموسيقية ، بالنظام النغمي الاوربي . فليست الموسيقى لغة واحدة
 هذا ان جار لنا استخدام تعبير لغة في هذا المجال . ولكن عند
 لغات تختلف باختلاف المجتمعات التي افرزتها . فليس اعتباطا ان
 اطلقت المجتمعات المختلفة اسماء مختلفة عن منظوماتها النغمية
 مثل المقام والصنف والراحا والاسكيل . ذلك لان كل منظومة من هذه
 المنظومات تختلف في الشكل والبنية والناغم اللحني الذي يصدر عنها .
 ولكن كل المجتمعات على اختلافها الحزني ، تتفق حول البنية
 الاساسية للمنظومة النغمية والتي تجعل من القطبين الاساسيين محورا
 البناء الموسيقى . فكل المجتمعات تعرف هذه العلاقة القطبية . وذلك
 من خلال غناء الرجال والنساء لهذا صار وجود خطيبتين لحنيتين في
 علاقة توازي من حيث الحدة والغلظة في اى غناء او لحن ، يعتبر

انعكاسا لدور الرجل والمرأة في المجتمع ، حتى وان كان هسلان
الخطان اللحنيان مصدرهما قطب نون الآخر . (٧)

لدى مجتمع البerta بجنوب النيل الأزرق فان المزامير التي تكون
خطيين لحنيين من حيث الحدة والفلظة "اوكتاف" المصاحبة للنساء
والتي يطلق عليها اسم "بلوشورو" Balo shuru " لاتحمل ذات الاسماء
مع الهافة كلمة "بالا Balla" والتي تعنى العفير وكلمة "دانسو"
dang " والتي تعنى الكبير فحسب ، ولكن اطوالها تعطى دائماً
نسبة ٢:١ تقريباً وهي نسبة موت الاساس لموت الدرجة الشامنة التي
توصلت اليها المجتمعات الاوربية ..

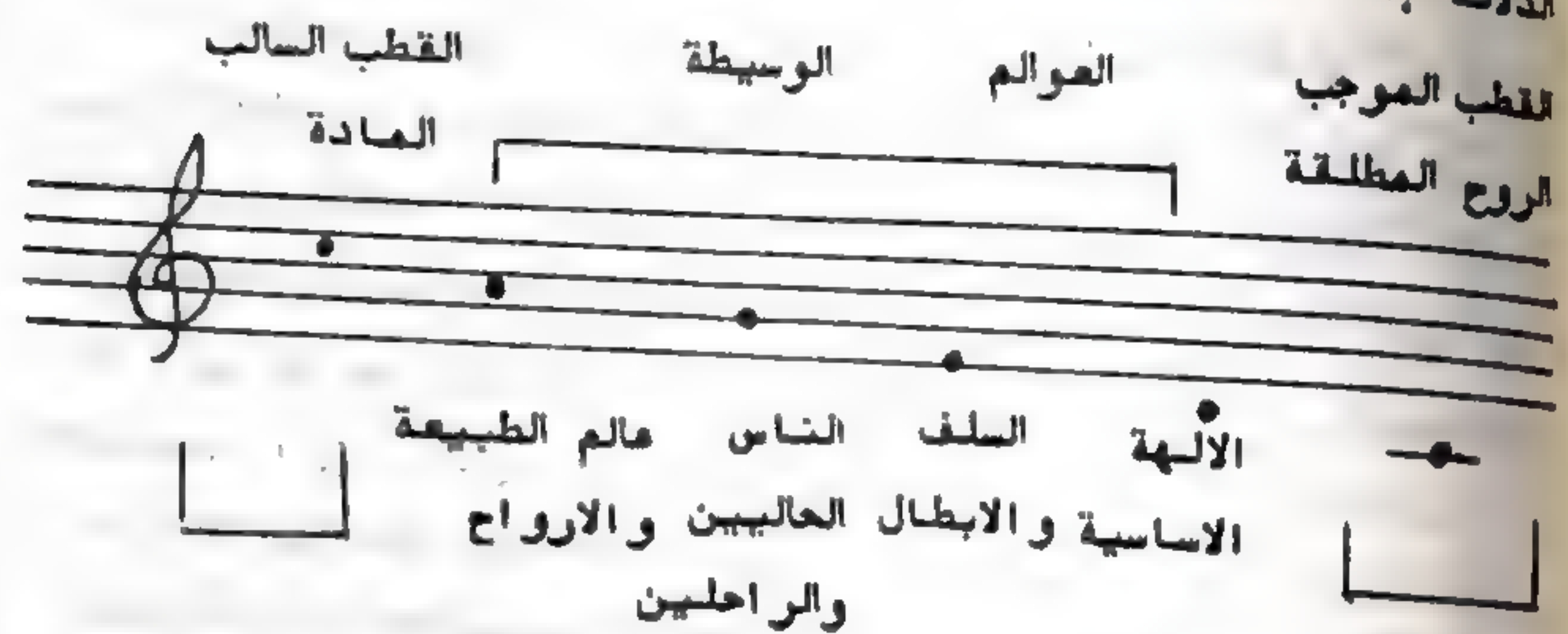
ان هذه القطبية في البناء الموسيقي والنغم والايقاع تمثل
العناصر المشتركة بين كل المجتمعات وتعمل كمعبر يساعد في
انتقال الثقافة الموسيقية من مجتمع لآخر بحيث يتم استيعابها
في اطر وقيم جمالية تنجم والواقع الجديد الذي انتقلت اليه . بيد
ان الاختلاف الاساس بين المنظومات المختلفة ياتي في كيفية
الاتصال بين القطبين الاساسيين ، في العلاقة الوسيطة .

لدى المجتمعات الافريقية ، فان العوالم الاربعة التي تحدثنا
منها آنفا لا توجد بمعزل من بعضها البعض . ذلك لانها تمثل
تمركز الروح المطلقة "القطب المذكر" المتواجدة في المادة "القطر
المؤنث" وفي ذات الوقت فانها لا تتداخل مع بعضها البعض . فكل
عالم متواجد ويؤدي وظيفته طبقا لقوانين ومستويات وعيه . وكل
عالم منها يعتبر "قطبا مذكرا" بالنسبة للعوالم التي تقع تحته ،
ولكنه "قطب مؤنث" بالنسبة للعوالم التي تقع فوقه مباشرة . وهي
تعمل في ظروف نفسية يحددها الرمز والصوت والجنس (٨) ..

لهذا فان هذا العوالم تاخذ فرما متساوية في الظهور ولا مجال
لبنعت بعضها بالمعسر والبعض الآخر بالكبر ، لانها جميعا تنتمي الى
عالم الروح ، وهذه العوالم هي التي تلعب دور الوسيط بين المادة وعالم
الروح المطلق . لدى المجتمع السوداني شأنه شأن بقية المجتمعات
الافريقية ، فان هذه الوساطة قائمة في الديانات الافريقية كما

هي قائمة لدى المجموعات التي تعتنق الاسلام . فالاولياء
والمحزون روح السلف والاجداد كلها توظف القيام بهذا الدور . وفي
الديانات الافريقية فان لكل منشط من المناشط الاجتماعية او
الاقتصادية اله وظيفته الاساسية هي ان يلعب دور الوسيط بين
الارض والاله الاكبر . وقد اورد سيد حامد حريز هذا العنصر ضمن
العناصر المشتركة بين معتنقي الديانات الافريقية ومعتنقي الدين
الاسلامي في السودان وذلك في ورقة له قدمها في مؤتمر القومية
المودانية والوحدة الوطنية . (٩) .

فان جاز لنا استخدام المدرج الموسيقي الغربي ذا الخطوط الخمس
والمصافات الاربعة ، لتبيان الدلالات الرمزية للمنظومات النغمية
الخماسية ، فارجو ان نتجاوز ميكانيكية الشكل وننظر الى عمق
الدلالة :-



اعتمادا على نتائج الدراسات التي اجريت على هذا النمط من
المنظومات النغمية الخماسية ، فان درجته الموتية الكاملة هي اكبر
من شانية كبيرة واقل من شانية صغيرة (بلغت الثقافة الموسيقية
الاوربية) .

فاذا اعطينا هذه الدرجة الموتية في النظام النغمي الخماسي

(س) فاننا نحصل على المعادلة الاتية :-

$$11 > 1 < 11 \quad \dots (1)$$

وان اخذنا المتوسط رياضيًا فابننا نتعمل على القيمة الاتية :-

$$ص = (1 + \frac{1}{4}) \div 2 = 1\frac{1}{4} = \frac{5}{4}$$
 الدرجة الصوتية (٢)

بهذا تكون هناك قيمة $\frac{1}{4}$ درجة صوتية متحركة فعندئذ يكون الناتج كله للابعاد في ديوان المنظومة الخماسية $1\frac{1}{4}$ درجة موسيقية. فان اردنا ان نتعمل على ابعاد هذه المنظومة ، نجرى بمعادلة الاتية :-

$$\text{الابعاد} = 1\frac{1}{4} + 1\frac{1}{4} = 2\frac{1}{2} \dots\dots$$

$$6 = 5 = \frac{5}{4} \times \frac{4}{3} = \dots\dots \dots (3)$$

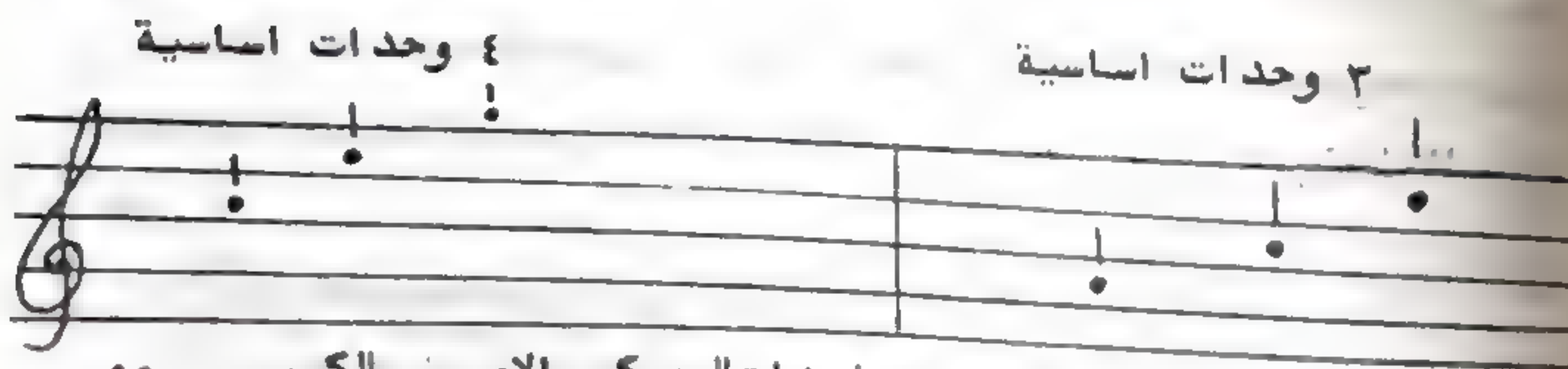
ان اصغر وحدة صوتية في هذه المنظومة النغمية الخماسية ان هي الدرجة الصوتية الكاملة ، والتي اشرنا اليها انما لذلك اطلق على هذا النوع من المنظومات النغمية اسم الخماسي ذا الابعاد المتساوية .

وبهذا المفهوم للاتصال بين عالم الروح المطلق وعالم المسادة بين القطب الموجب والقطب السالب ، بين المذكر والمؤنث ، فان هذه المنظومة النغمية الخماسية ليست ناقصة كما يعتقد البعض . ذلك لان الاصوات التي يتباين البعض نغماتها ، ليس لها وجود اطلاقاً في التركيب النظمي المحتمات التي تتعامل مع هذا النوع من المنظومات النغمية . وان كان يمكن للمرء اكتسابها من طريق الدراسة او الاتصال الثقافي لهذا حق مشروع ، ولكن يجب الا يكون ذلك على حساب الثقافات التي لا تتعامل مع مثل هذه الاصوات اطلاقاً. فمن الخطا ان نحكم على الموسيقى الالفريقية بانها غير الفريقية ونصدر حكماً عليها بانها موسيقى بسيطة وبدائية فمثل هذا الحكم يعتبر جاشراً حتى وان صدر من شخص الفريقي الجنسية ولكنه يملك ادنا اوروبية .

فالثقافة الغربية تعالج مسألة الاتصال القطبي هذه بطريقة تختلف من تلك التي اشرنا اليها منذ الحديث عن الثقافة الموسيقية الالفريقية . فاصغر وحدة صوتية في المنظومة النغمية هي نصف

الدرجة الصوتية . لذلك قسم الديوان ، اي المسافة بين صوت الاساس وصوت الدرجة الثامنة "الاوكتاف" الى اثنتي عشر وحدة متساوية ، وعليه تم التوصل الى ما يطلق عليه السلم المعدل . وبجانب ذلك تم التوصل الى السلم المعدل للوهرشمي بنسبة $\frac{1}{12}$ باعتبار ان الديوان ينقسم الى اثنتي عشر وحدة متساوية ، اما النسبة ٢:١ فتتمثل علاقة صوت الاساس بصوت الدرجة الثامنة (العلاقة القطبية) وكانت اصغر وحدة لقياس الصوت الموسيقي تعادل $\frac{1}{1200}$ ويطلق عليها "سنت" وقد تم الحصول عليها بغرب النسبة السابقة في الرقم مائة (١١).

كل ذلك يرجع اساساً الى ان المجتمع الاوربي يفرق بوضوح بين الاكوردات الصغيرة والاكوردات الكبيرة ، وبين الاصوات المتحركة والثابتة . (الاكورد : هو مركب نغمي من ثلاث اصوات او اكثر موزوعة او من الممكن ان توضع رأسياً على بعد ثلاثة (١٢) فالاكورد الكبير يتكون من اربع وحدات اساسية (الوحدة الاساسية هنا هي نصف الدرجة الصوتية) بينما يتكون الاكورد الصغير من ثلاث وحدات اساسية كما هو موضح في المثال رقم (٤) ادناه :-



مفردات المركب الاوربي الصغير مفردات المركب الاوربي الكبير ..

وبين الثلاثي والرباعي في الثقافة الغربية علاقة لها دلالاتها فقد كان علماء الكيمياء الخرافية يرون دائماً ان الثلاثي يمثل عدم الاستقرار بينما يمثل الرباعي الكمال . فأيضاً وجد الثلاثي في وجدت الحركة نحو الاستقرار . (١٢) لذلك فان الابعاد المغييرة

ضرورة لاستمرارية الحركة والتعامل في سبيل اكتمال التواصل القطبي وقد انتقل هذا المفهوم من مرحلة التنظير والحساب المجرد إلى مرحلة المعايشة والاحساس الفعلي عبر كم هائل من التراكم الثقافي والاجتماعي ..

وقد يقول قائل ان مثل هذا العمل المنظم والذي قام به بعض علماء الفيزياء والكيمياء والرياضيات ، لابد ان تستفيد منه جميع الشعوب وتعمل بمقتضاه . ولكن نسبة لان النشاط الموسيقي ليس عملا ميكانيكا كما اسلفنا ، بل يمثل واحدا من الكل الثقافي ويشارك البقية في احد جزئياته ، فان معالجة البناء الصوتي بمعزل عن الواقع الاجتماعي والثقافي تؤدي في الغالب الى نتائج غير مرضية .

لكن مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة عام ١٩٣٢ م ، كونت لجنة وعهد بها اجراء تجارب لمعرفة مدى امكانية تقسيم الديوان الى اربعة وعشرين بهذا متساويا لوجود علاقة شابتة بينهما ، اسوة بالغربيين الذين قسموا الديوان الى اثنتي عشر بهذا باعتبار ان اخر وحدة صوتية في المنظومة النغمية العربية والتي يطلقون عليها اسم المقام ، هي ربع الدرجة الصوتية . وكان على اللجنة ان تهيب على التماثل الاتي :-

اذا تم ذلك التقسيم ، فهل تتغير اصوات المقام بدرجة تفلحها صلتها المميزة لها . فكانت النتيجة التي اصدرتها اللجنة هي :-

" ان الموسيقيين الذين اعتادوا سلما ولهد التقاليد المتواترة قد ثبت نجاحه بما حازه من الالتفات ان يتبعوا سلما رائعا ، بعد في الوقت العاشر سابقا لاوانس ..

وبعيدا من جادة المواب " (١٤) ..

كلمة تتعامل مع المنظومات النغمية الخماسية :-

ان كنا قد تجنبنا استخدام كلمة "سلم" عند الحديث عن المنظومات النغمية الخماسية ، فاننا في ذات الوقت نتحفظ كثيرا عند استخدام بعض المصطلحات والمسميات التي تطلقها الثقافة الموسيقية الغربية على نظامها النغمي . فقد كثر الجدل حول امكانية تقسيم المنظومات الخماسية التي نتعامل معها الى منظومات كبيرة واخرى صغيرة . فوقف فريق مع هذا التقسيم ، متسلحا في ذلك بأدوات الثقافة الموسيقية الغربية باعتبارها ارث انساني يمكن الاستفادة من معطياته ، بينما وقف فريق اخر على النقيض من ذلك . وقبل ان نذكر اسباب تحفظاتنا هذه ، كان لابد ان نورد معمما بعض وجهات النظر التي تري امكانية التقسيم هذه والمسميات التي اوردناها والقواعد التي استنبطتها لدعم ذلك الموقف .

ولعل ابرز تلك القواعد هي :-

- (١) ان الخماسي المغير يتم الوصول اليه من طريق تخفيض صوت الدرجة الثالثة ، كما هو موضح في المثال ادناه :-



- (٢) ان "المقام" الخماسي الكبير يقل دائما بعلامة رفع او خفض واحدة عن نظيره "المقام" الاعتيادي الكبير وتكون دائما (١٥) العلامة الاخيرة وتنطبق هذه القاعدة أيضا على المقامات الصغيرة.

ونلاحظ هنا أن القاعدة الأولى والقائلة بتخفيض صورة الدرجة الثالثة للحصول على منظومة نغمية " صغيرة " تتشعب ذات القواعد الموسيقية العربية التي تفرق بين الأنواع الخمسة والانبعاث الكبيرة والتي تعرفنا لها أنباء. فالمنظومة رقم (٢) في المثال رقم (٣١) أعتبرت منظومة خماسية صغيرة باعتبار أن الأصوات C, E, G تكون بعد ثالث صغيرة لا تتواءم لثلاث وحدات " حسب المنظور الأوروبي لتقسيم الديوان " . ولكن هذا لا يتفق والتركيب النغمي للذين يتعاملون مع هذا النمط من الممارسات الموسيقية ، ذلك لعدم وجود نعل الدرجة الصوتية أملا في معاملهم الموسيقي .

فالسلم الكبيرة في الثقافة الأوروبية تعطي موسيقى خفيفة ومطربة ، وتلك الصغيرة تعطي موسيقى حزينة وعابسة بينما تتعامل الموسيقى الأفريقية مع منظومات تجمعية Global ، فالشعور بالعمادة أو الحزن لدى الأتراك لا يطر من السلم بلقر ما يصدر من النماذج اللغنية التي يستخدمونها ومن الأيقاع (١٦) ..

والعلة التجمعية في الموسيقى الأفريقية شاملة لحنيها وإيقاعيها . لهذا نجد أن الإيقاعات المتقاطعة " crossrhythm " والتي تجمع الزمن الثنائي والثلاثي في لحظة واحدة ، هي من أشهر الإيقاعات شيوعا في الموسيقى الأفريقية ..

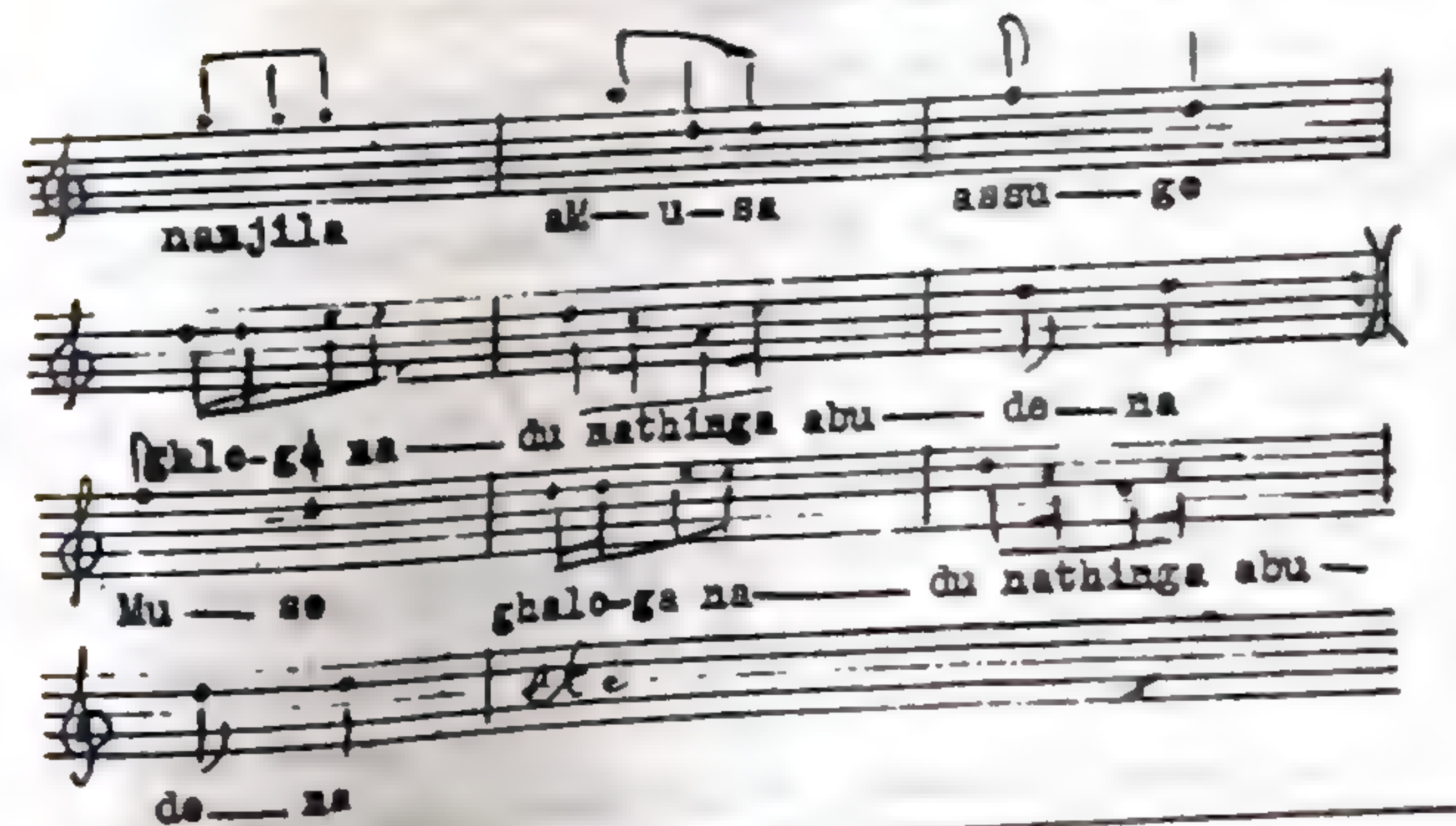
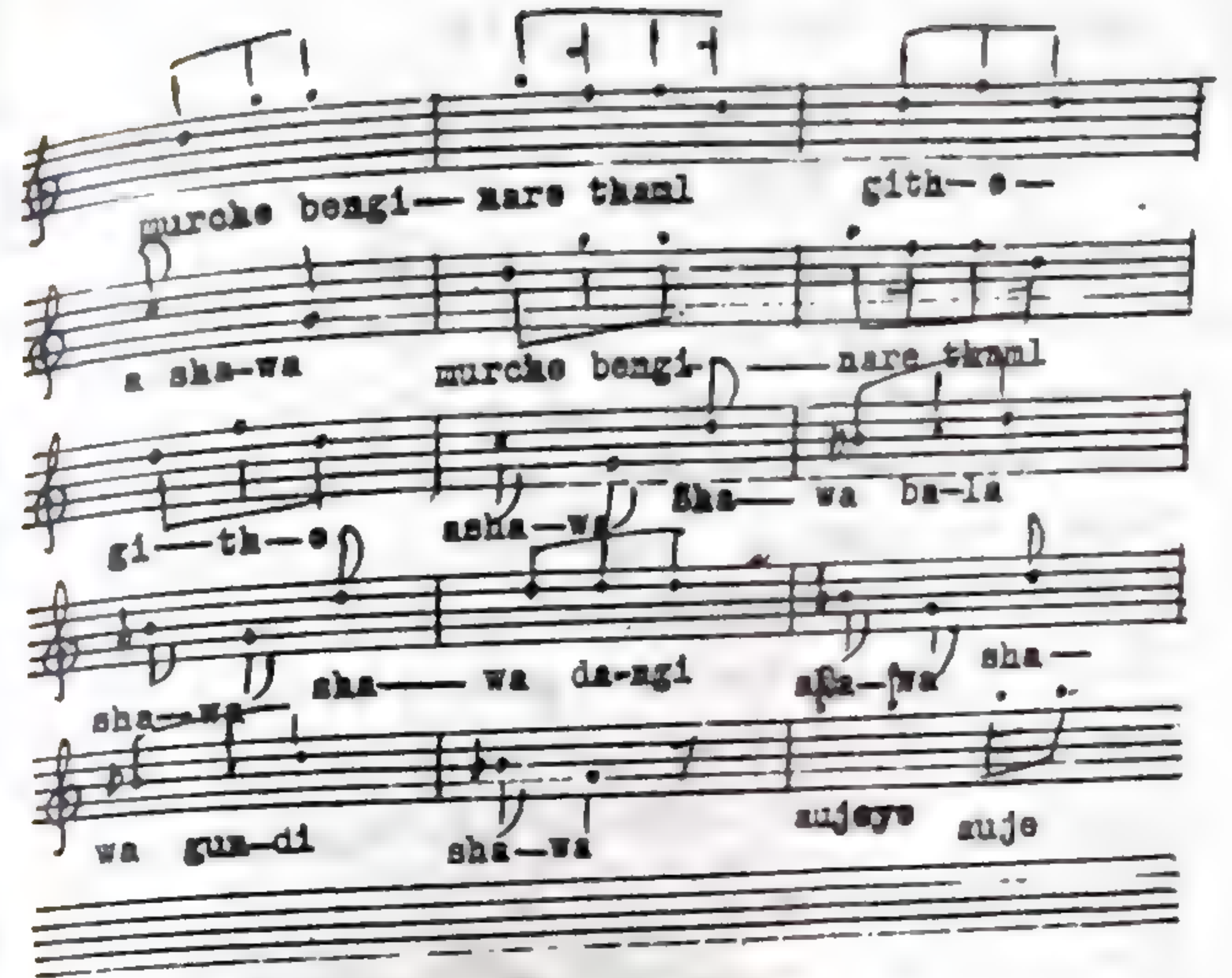
أما القاعدة الثانية والتي ترمي في علامات الخلف والرفع منصرفا فاعلا لتحديد نومية المنظومة الخماسية ومن ثم إطلاق المسميات الغربية عليها ، فإنا نلاحظ أن السلم الغربي الكبيرة والصغيرة والتي ليست بها علامات رفع أو خفض هي " C Major A Minor " وتلك التي بها علامة رفع أو خفض واحدة هي " F#G Major E D minor " وكسل هذه السلم الغربية إذا بحثنا من ما ينافرها من المنظومات الخماسية حسب منطق القاعدة التي تقارن بعلامات الخلف والرفع نجدها لا تحمل أي علامة . ذلك لأن السلم الغربي الكبيرة منها والصغيرة والتي تحمل علامة خلف أو رفع ، سول تملك علامتها تلك

مد تحويلها إلى منظومات خماسية ، حسب منطق القاعدة بهذا نؤكد كل المنظومات الخماسية التالية ، سواء أطلقنا عليها بحرة أو صغيرة ، لا تحمل أي علامة خلف أو رفع " C D E G A " وهذه أعراف الموسيقى هي التي تكون المنظومة النغمية الخماسية الأكثر شيوعا واستخداما في المجتمعات التي تمارس هذا النوع من الموسيقى. بل ذكر بيرس أ . أسكول " Scholes " أن أشهر ترتيب للمصنفات في السلم الخماسي هو من اليسار إلى اليمين : دو لا مول مي ري دو " (١٧) . وبناء على ما تقدم فإن قاعدة علامات الخلف والرفع هذه وإن تراءت منطقية من الناحية النظرية ، فهي غير موفقة فعليها ذلك لأنها استنبطت أساسا من نظام نغمي يختلف جذريا عن النظام لنغمي الخماسي ومن ثم لا تستطيع الإجابة عن الواقع الفعلي لهذا النمط من الممارسات الموسيقية . فلي الأمثلة رقم (٤) ، (٥) توجد لعان من موسيقى البرتا بنيت على منظومات خماسية لا تحمل أي علامات خلف أو رفع مع ذلك فهي تختلف من حيث النسيج الموسيقي بداية ونهاية وانتقالا داخلها للأصوات .

إن المنظومة النغمية الخماسية تبني على تناهات ثنائية وثلاثية ، وهذه التناهات تمثل عنصرا فاعلا في بناء النماذج اللحنية والتي تمثل لخبرة يختزنها الموسيقيون في وجدانهم ..

ومن طريق تلك النماذج والتي تبني عليها الألحان والتي تعكس العلاقة الوظيفية المختلفة ، ومن طريق شروطية ترتيب تلك العلاقات الوظيفية عبر اختيارات معينة للأصوات النهائية وفيه انهاء في اللحن ، يتم البناء الموسيقي وتكسب الأغنية قيمتها الجمالية (١٨) . وشروطية ترتيب العلاقات الوظيفية للأصوات في المنظومات الخماسية تختلف من تلك التي يتبعها النظام النغمي الغربي . فقد أورد مكى سيد أحمد الاتي ، وهو يحاول أن يعالج النظام النغمي الخماسي :-

" لقد برزت في ظاهرة مثيرة في نطاق المقامات الخماسية



لعمري المكتملة والتي تحمل علامة (دييز) وهي العلامات (م) (ري) (ديز) والتي يلتزم أن تكون حسب النظريات الغربية ممثلة لاصوات الأساس ولكن على شكل اربيج ، تحتاج الى تعريف في بعد خامسة ثامنة " (١٩)

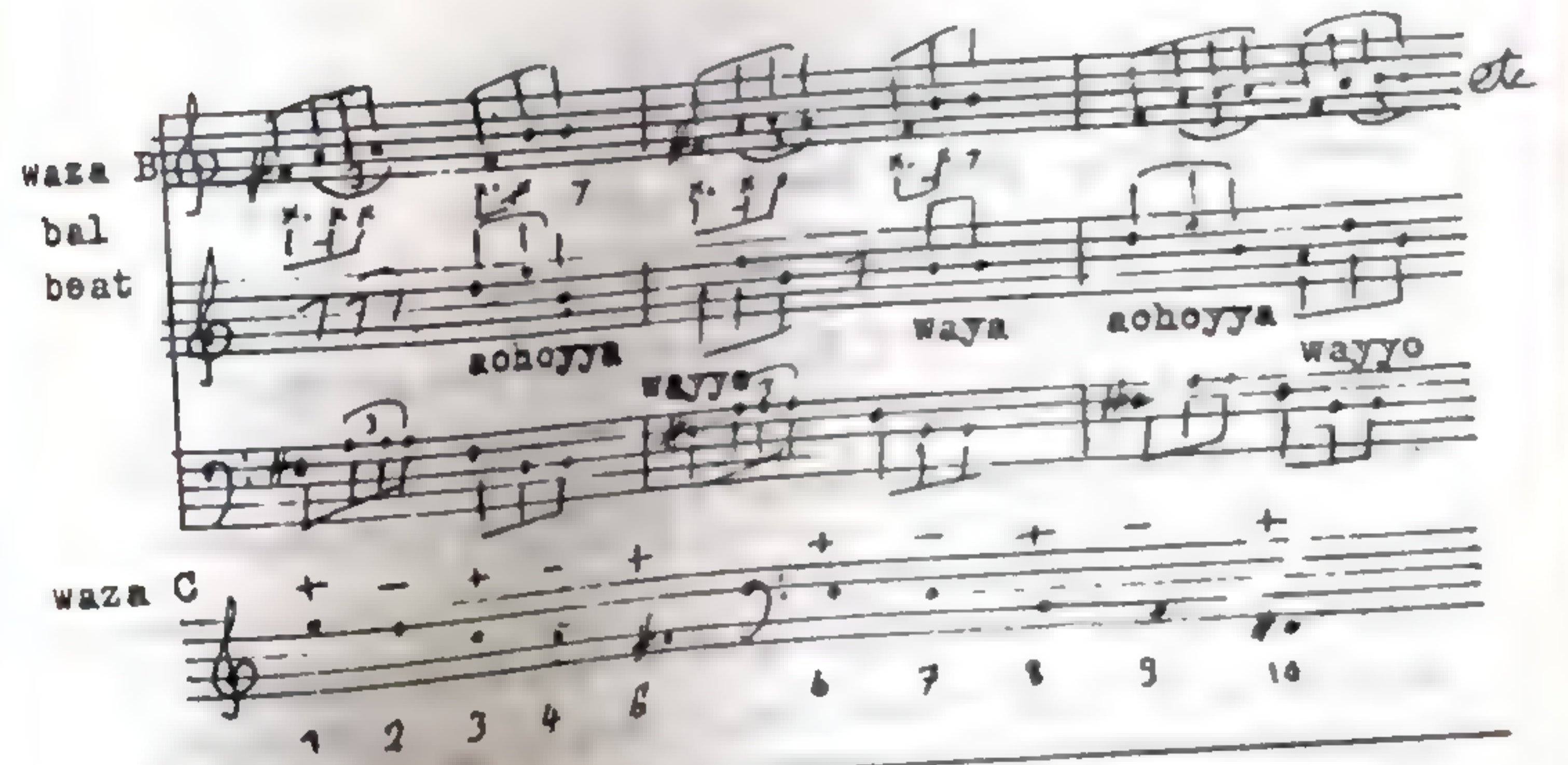
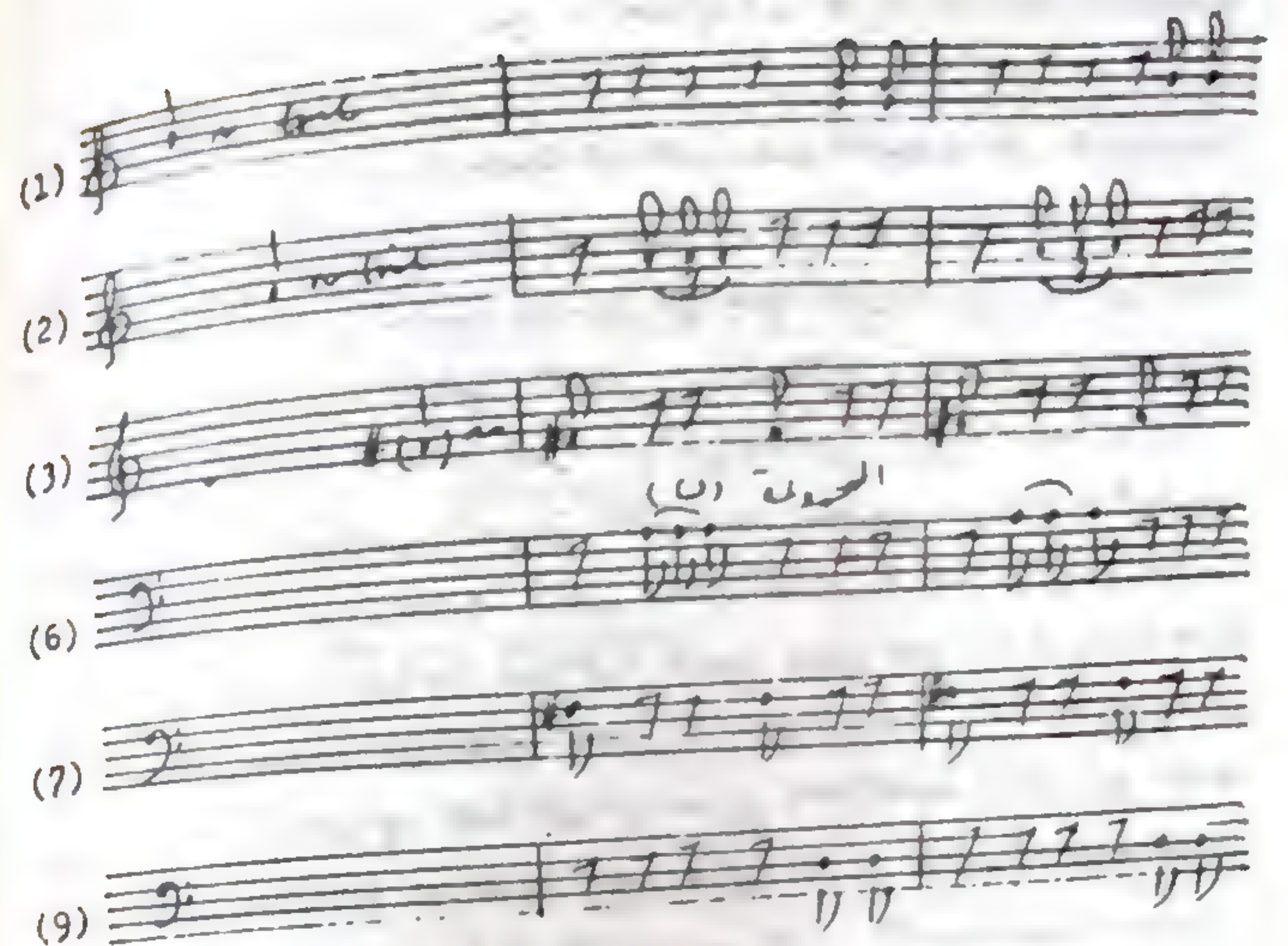
ان معظم النماذج اللحنية في الموسيقى الخماسية في الاصل نماذج ايقاعية مختزنة وبشكل على الموسيقيين التقليديين تحويلها الى نماذج لحنية لتسهم في خلق الحان جديدة من طريق اتباع بعض الاساليب الخطية كال تكرار والمحاكاة والاستجابة والتحويل في موسيقى الابواق لدي البرتا والتي يطلقون عليها اسم "وارا" لاننا نجد ان عازفي الابواق الاسيائية يحملون امودا معكولة على الكثف ويغزبون عليها بقرن ماعز لاعداد الايقاع . ولكي نصل الفية او لحن انموذجا ايقاعيا معيناً سهل على كل عازف التعرف عليه لحظة سماعه من قائد المجموعة . حيث يقوم بقية العازفين بترجمة ذلك النموذج الايقاعي الى نموذج لحنى باستخدام ابواقهم والتي تعمل مجتمعة من طريق التباعد في اعداد اللحن المكتمل ويطلق الموسيقيون على هذا الاسلوب من الاداء الى تعبيراً " The Hocket-Technique " .. المثال رقم (٦)

خلاصة :-

ان المنظومات النغمية الخماسية ، شأنها شأن بقية المنظومات النغمية الاخرى ، اداة تعبيرية مكتملة تستطيع بواسطتها الذهنية التي تتعامل معها التعبير عن ذاتها موسيقياً بصورة تمكن من التوابع الوجداني بين افرادها ومن ثم فان محاولة اسقاط مسميات واصطلاحات مستمدة من ثقافات موسيقية اخرى لا يؤدي الى ارباك تلك الذهنية فحسب بل وقد يقود الى طمس هويتها الثقافية وتشويه معالمها ..

ان الدعوة الى العملية لا تعنى ، وفي مجال الثقافة بالذات ان نأخذ من الاخرين ولا نعطي . وهذا العطاء لا يتم الا من خلال

مثال رقم (٦)



امتلاء نفوسنا ثقة بما نملك . فالعلم قد حدد لنا نوعية الغذاء
الأكثر ملائمة لجسم الانسان بيد ان الناس وفي مختلف المجتمعات
لا يتناولون من الاطعمة الا ما يشتهون ، حتى وان كانت تلك
الاطعمة تفتقر الى بعض المواد الغذائية . ذلك لان الانسان وليس
بهيشه واسير الثقافة التي ينتمي اليها . فالمرء لا يستطيع ان يصف
نمبا من الشعوب بالتخلف والبدائية لمجرد انه يستسيغ اكل لحم
الكلاب او الضفادع ..

ان الاخذ من ثقافة الآخرين امر مشروع ومباح ، لكن ذلك
يتم بصورة فاعلة الا من خلال الوعي التام بمكونات الثقافة التي
تاخذ وتلك التي يؤخذ منها . وما يؤخذ من ثقافات الآخرين يظل
نشاطا ذهنيا فوقيا عديم الاثر ما لم يجد له نقاط التقاء
ومداخل تمكنه من اتمام عملية التلاقح الثقافي سليما . ان هذا
الامر ان جارت محته بالنسبة للثقافات المتباعدة جغرافيا وسياسيا
لهو في ذات الوقت صحيح بالنسبة للثقافات التي توجد داخل اطار
جغرافي او سياسي واحد ..

الهوامش

(١) في العاص كانت وظيفة شيخ الحلة يتحكم فيها مشايخ الوطاويط
والذين ينحدر اجدادهم من عائلات ذات اصول عربية ، وقد تزوج
معظمهم نساء من البرتا ، لذا تقول معتقدات البرتا (اذا تزوج
شخص لمربي امرأة من البرتا ولم يقم بمزاولة طقوس العادة ، فانه
لا يهاب بفر ، لانه اصلا ليس من البرتا ولكن ابناءه يتفـررون
بعورة او باخري ، اذا لم يشتركوا في طقوس العادة وما يتبعها

من رقص وشرب ..)
Sayyid Hurteiz, "Folklore and Traditional Education," Paper
presnted to the FESTAL Colloquim, Iagos, February, 1977, (٢)

(٣) راجع مجلة " وارا " الخرطوم ١٩٨٠ م ، ص (٢٠) ..

The Oxford Companion to Music, London 1938, P. 10
J.H Kwabena Nketia: The Musical Languages
of Sub-Saharan Africa, a paper Presented
to a meeting in Cameroon 1970, Page 19.

(١٨) مكي سيد احمد: موضوعان ص (٦٨) .
(١٩)

خاتمة

"ان الحيوية في الفنون هي التي تجعلها فنا ، ان الشكل
والالوان ، والبنية ، واتقان الحرفة ، كلها ذات درجة عالية من
الاهمية بالنسبة للعقل الخلاق في الانسان ، ذلك لان الافكار الملهمة
بالمعاني لا تسعف المرء الذي لا يملك ادوات صنعته . ولكن عندما
يكون الامر في النهاية خاصا بتحليل العمل الموسيقي - التقليدي -
فليست العناصر البنائية وحدها ولكن نوعية الحياة في الفن هي
التي تلهم لنا ان نتعامل مع ذات الفن وليس مجرد محتوياته "١".
لعبت عوامل المناخ والنشاط الاقتصادي والظروف التاريخية
دورا هاما في تحديد نوعية الانماط الموسيقية التي تمارسها
البرتا ، تلك المجموعة العرقية ذات الاموال الافريقية الزنجية والتي
تقطن جنوب الفونج في منطقة تقع بين خطي عرض ١٠ و ١٢ درجة
وغربي طول ٢٤ و ٣٦ ، درجة على طول الحدود السودانية الاثيوبية ..
لمناخ السافانا الفنية والذي يسود هذه المنطقة ذات التربة
الطينية ، لم يقتصر اثره على جعل الزراعة المطرية النشاط
الاقتصادي الاساسي للسكان فحسب ، بل وفر ايها انماط شتى من
النباتات ، والاشجار التي يستخدمها السكان في صنع الالة الموسيقية.
فمن خشب "الاندراب" يصنعون "الربابة" ومن القنا يصنعون "المزامير"
البلونقروا "Balo Nagaro" والبلو شورو Balo Shuru ومن نوع
خاص من القرع "Bukhas" يصنعون ابواق (الوارا)
ونلاحظ انه في حالة المزامير والابواق فان البرتا على وحي

Ellis kongas Maranda and plerre Marand
Structural models in Folklore and Transformational
Essays, Mouton, 1971.P,54 (٤)

Gerd Bauman, Music in Miri." an Honours Degree
dissertation, University of Belfast, .1977,P 2 (٥)

Fela Sowande: African Music, collection of papers (٦)
Presented to a meeting in Cameroon, 1970, Page 59

See. Alan Tomax: Folk Song Style and Culture,
the Adancement of Soience, New Jersey, 1968. (٧)

Fela Sowande: Page 60 (٨)

(٩) راجع : سيد حامد حريز ، التراث الشعبي والوحدة الوطنية ورقة
مقدمة لمؤتمر القومية السودانية والوحدة الوطنية جامعة
الخرطوم يناير ١٩٨٥ م .

F. Giorgetti: African Music with special refrence to (١٠)
Zande, Sudan Notes and Records, Vol.33.

Hans-Peter Reinecke: Cents Frequency Period, (١١)
Watter de Cruyter Rce. Berlin 1970.

Page 17- 20. (١٢) مكي سيد احمد: موضوعان ، معهد الموسيقى والمصــــرح دار
الطابع العربي ، الخرطوم ، بدون تاريخ ، ص (٦٣) .

G.G Jung: FOur Archetypes. Trans. (١٣)
R.F.C. Princenton University Press,

1969, Page 112 (١٤) المجمع العربي للموسيقى ، مؤتمر الموسيقى العربية ، القاهرة
١٣٥٠هـ الموافق ١٩٣٢م الباب الثاني "اللجان الفنية" ص (٢٣٢)

(١٥) مكي سيد احمد : موضوعان ص ٦٤
(١٦)

F. Giorgetti: African Music, P . 217

تام بالعلاقة القطبية (اوكتاف) التي تخلقها هذه المزامير مع بعضها البعض . ليس ذلك من خلال التسمية الواحدة التي يحملها كل مزمار ونظيره ، والذي يعطى امواتا في درجة الغلط لحسب ، ولكن ايها في الاطوال التي تخلق باستمرار نسبة ٢:١ ..

وان كانت اوتار الربابة تحتاج الى ضبط واعادة ضبط سبب الهيئة والاخري ، فان كلا من مزامير القنا وابواق "الوازا" تصدر امواتا شابة . ففي حالة ابواق "الوازا" مثلا يتم ضبط المسورة فيها بناء على البوق الاول المسمى "وازالو" وذلك في لحظة منسج تلك الابواق ؛ لهذا فان كل فرقة او قرية لها ابواق تختلف من حيث الاصوات الصادرة منها ، باختلاف المناخ الذين قاموا بهناسة تلك الابواق ..

ويستخدم البرتا عدة اساليب خطية في عملية الخلق واعادة الخلق الموسيقي ، كالتكرار والمحاكاة والاستجابة والتحويل . وهذه الاساليب تساعد في بناء واعادة بناء النماذج اللحنية والايقاعية والتي يختزنها الافراد في شكل ذخيرة موسيقية ، في كل متجانس يعكس املوبهم في عملية التفكير الموسيقي . ولا توجد بموسيقى البرتا عموما ايقاعات غير منتظمة لكل الالمان تبني على ايقاعات منتظمة ثنائية او ثلاثية تنسم بالسرعة وتصحبها الحركة والرقص الذي يشارك فيه الجميع ..

وللموسيقى لدى البرتا مشيخة شأنها شأن القرية "والعبادة" . وان كانت مشيخة القرية تمثل السلطة السياسية ، مشيخة "العبادة" تمثل السلطة العقائدية ، فان مشيخة الموسيقى تمثل دور الوسيط اداة السلطة في استقطاب الافراد حولها ..

كل هذه الاشكال للوحى الاجتماعى تعمل في نسق متكامل لتعطى محملة الثقافة الروحية لمجتمع البرتا . فالنصوص الغنائية المصاحبة للالات الموسيقية تعالج عدة موضوعات تهتم المجتمع . لكل الغنيمة هي عبارة عن تسجيل لحدث يومي ، يتعامل معه من يقومون بتنظيم تلك الغنيمة فاحلوه الى عمل ابداعي . فالملوك الحسن والسلكوك

لي ، للافراد يسجل ، والمشارك وزيارة الغرباء للمنطقة تسجيل ، والعلاقة اليومية بين الرجل والمرأة ، زوجا كانت او صديقة تسجيل والحنين الى بعض المناطق وادعاء تملكها للبرتا في الماضي ايضا يسجل ..

ان وجود الذهب "التبر" في مناطق الخيران وفي بعض المناطق الجبلية لم يقتصر اثره في جعل استخراج الذهب منشطا اقتصاديا ثانويا يمارسه السكان في مواعيت محددة ، ويذر عليهم بعضا من المال فحسب ، ولكنه لعب ايها دورا بارزا في مجريات الاحداث التاريخية بهذه المنطقة . فقد جلب لهم وجود الذهب اطماع الاخرين من داخل السودان وخارجه ، فساموهم سوء العذاب وخرّبوا ديارهم واسترقوهم وسيطروا على مقاليد الامور بالمنطقة ..

امام تلك الظروف التاريخية والاجتماعية كان لابد للبرتا من الاعتماد على اساليب وطرق في التعامل توفر لهم الحد الأدنى من الذاتية فكان "النفير" هو اهم تلك الاساليب . فقد ظلوا طوال فترة الاسترقاق يعملون في جماعات لمصلحة من استرقوهم بسكون اجر .

فلماعدا لا يكون ذلك ديونهم عندما تكون الارض ملكا لهم ، وعائد الارض قوت ابنائهم ومنه يبنون المنازل . ان جنس شعار المشرق والجهد امر يستدعي الاحتفاء به وهذا الاحتفاء لابد ان يتم بذات الصورة الجماعية التي نفذ بها ذلك العمل . ومن ثم لسان الالات الموسيقية الفردية والتي اشتهرت بها المنطقة لسنوات خلت ما باتت تلائم التغيرات التي حدثت في التركيبة الاجتماعية السكان وكان لابد من الات يشترك في الاداء عليها اكبر عدد من الناس .

لابد من الات يحتاج الاداء عليها استنفار الجهود لهذا احتلت مزامير القنا وابواق "الوازا" المرتبة الاولى من الاهمية وتراجعت "الربابة" ، فالظرف ما بات يسمح بالتفرد ، ولذا السبب منسج تعدد المزامير داخل المشيخة الواحدة حفاظا على وحدة الارادة والهدف .

وعندما حاولت لغات أخرى والفذة الاستيلاء على السلطة من طريق آخر غير الطريق الذي انتهجه فيهم ، من طريق الهيمنة الروحية وليس من طريق القوة والقهر ، فإن وسيلتهم لذلك كانت معرفة التركيبة النفسية والاجتماعية لذلك المجتمع واستخدام تلك المعرفة في جعل السكان يلتفون حولهم طواعية ويدينون لهم بالولاء . فكانت عادة "الهوكي" أو "الايرو" أو "جذع النصار" ، وكان الغناء والرقص هما أكثر الأدوات فعالية لتجميع الناس ، كل الناس ، حول ظقوس العادة وممارستها ..

وتختلف الغنيات "الهوكي" من مجمل انماط النشاط الموسيقي لدى (البرتا) في أن بعض الحانها تكون منظومة خماسية تحتوي على نصف بعد هوكي (hemitonic) وانها لا تغنى إلا في فترة "العادة" ومن ثم كان لهذه الغنيات قدسيته وجلالها .

والغنيات الهوكي تبدأ نعوصها فموما بمعالجة مسألة الصراع بين الإنسان والمجهول ، بين الطبيعة والحضارة وإبراز دور شيخ (العادة) كوسيط في هذا الصراع . ثم تنتقل بعد ذلك إلى مرحلة الممارك بين التهاد ، والتي ينتشر فيها الإنسان بمساعدة شيخ العادة ، على المجهول ، على الطبيعة وعلى أعداء الخير والنماء وتنتهي بالابتهاج بشمار الجهد والعرق ..

إن كنا في هذه الدراسة حاولنا التعرف على بعض جوانب الحياة الموسيقية لمجتمع البرتا ، فإن التعرف على كل الجوانب وبعمق أكثر يتطلب دراسات أوسع تشمل فيما تشمل معرفة دقيقة بلغة "البرتا" وتاريخهم القديم والحديث كما تشمل معرفة عامة بالجماعات العرقية الأخرى التي تقطن معهم في ذات المنطقة ، خاصة القمر والانقسنا . وحتى تلك اللحظة تظل بعض المسائل معلقة وتطرح بعض التساؤلات التي تحتاج إلى إجابة . من أين ولدت مزامير القنا وأبواق "الوارا" إلى المنطقة ؟ هل هنالك أي علاقة بين أهل الفونج والذين تري بعض النظريات انتماءهم إلى بني أمية (٢) وبين المنظومات

للمناسبات التي تحتوي على نصف بعد هوكي والتي نجدها في بعض الغنيات "الهوكي" ولا توجد في انماط الغناء الأخرى بهذه المنطقة ؟
بإشارات التفسير :-

إن الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي كانت سائدة في الماضي والتي شكلت انماط الغناء والموسيقى الحالية بعضها قد زال والبعض الآخر في طريقه إلى التفسير . فلا وجود لها للاقطاع الذي يملك وسائل الإنتاج من أرض وإنسان ، ولكن مع انتشار مشاريع الزراعة الآلية والتي شملت جل الأراضي الزراعية التي كانت متاحة للأهالي في الماضي ، فإن هؤلاء الأهالي سيضطرون للاكتفاء بزراعة الأراضى التي تقع في حرم قراهم فقط . ولما كانت مثل هذه المساحات المحددة لا توفر قوت العام لهؤلاء القوم ، فإن ذلك قد يدفع بهم للعمل بهذه المشاريع كعمال زراعيين ، مما يترتب عليه عزلهم عن كل الوجود الاجتماعي الذي كانوا يعيشون فيه ، وبالتالي يعمى عليهم الاستمرار في ممارسة ذات الانماط الغنائية والموسيقية التي كانوا يؤدونها في قراهم ..

ومع وجود قوانين في الوقت الحاضر تمنع شرب الخمر يعمى وجود "تتدييات لشرب البامبا" . وهذا يعنى أن عازفى الربابة قد فقدوا الوسط الذي كانوا يتفننون فيه . وهذا قد يؤثر ايها سلبيا على (التفسير) كنشاط اجتماعي تكون من أهم شروطه لدى البرتا أن يوفر صاحب التفسير للذين يؤدون له العمل ، أكبر كمية ممكنة من "البامبا" . والتفسير واحد من أهم المناسبات السعيدة التي تستدعى الغناء والرقص على انغام المزامير ..

رحتى عادة (الهوكي) هي الأخرى لم تنج من هذا الاتجاه فقد زالت أسباب الصراع على السلطة والتي كانت في الماضي وتبقت بعض من المعتقدات اهترت هي الأخرى عند بعض الشار . فبعض القسري رفض الدين الت اليهم مشيخة (العادة) هذا المنصب يحجة أن ذلك يتعارض مع الدين الاسلامي . فالأثر الاسلامي الذي كان ضعيفا على

الماضي بدأ يقوي دريجيا لتحول بعض مشايخ "العادة" الى مشايخ طرق صولية ..

ان كانت هذه بعض مؤشرات لما سوف يحدث بهذه المنطقة من تغيرات اجتماعية واقتصادية قد تؤثر بدورها على الخلق الموسيقي بها فان اي نمط من انماط الغناء والموسيقى سوف تتكون مستقبلا ستكون بعورة او باخري هي امادة صياغة لذات الانماط السابقة بطريقة تنسجم مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي الجديد . لهذا فان الانماط السائدة الان تحتاج الى مزيد من الدراسة والجمع والتوثيق حتى تتوفر مادة كافية تعين على متابعة اي تغييرات مستقبلية تحدث ..

(أ) ابواق الوادا

(ب) مزامير البلو شورو



(ج) الربابة ابنقرنق



Fala Sowande, "The Role of Music in Traditional African Society, "Paper presanted to a meeting in Gameroon, 1970, p. 63-64. (1)

A.J. Arkell, "Fung Grigins, "Sudan Notes and Records, (2)

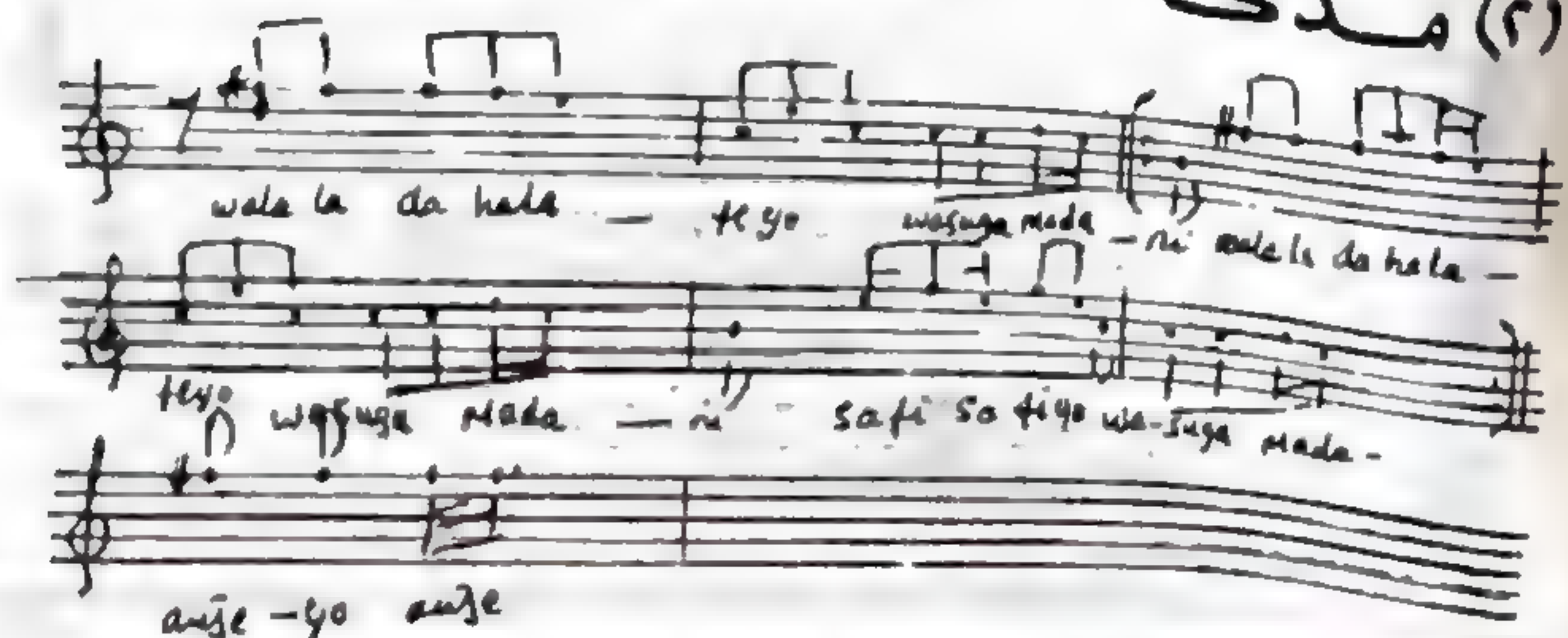
VOL; 1932m Part 11.P. 208.

ماحق رقم (١-١) اغنيات الهوك - أبونق اونق غوري

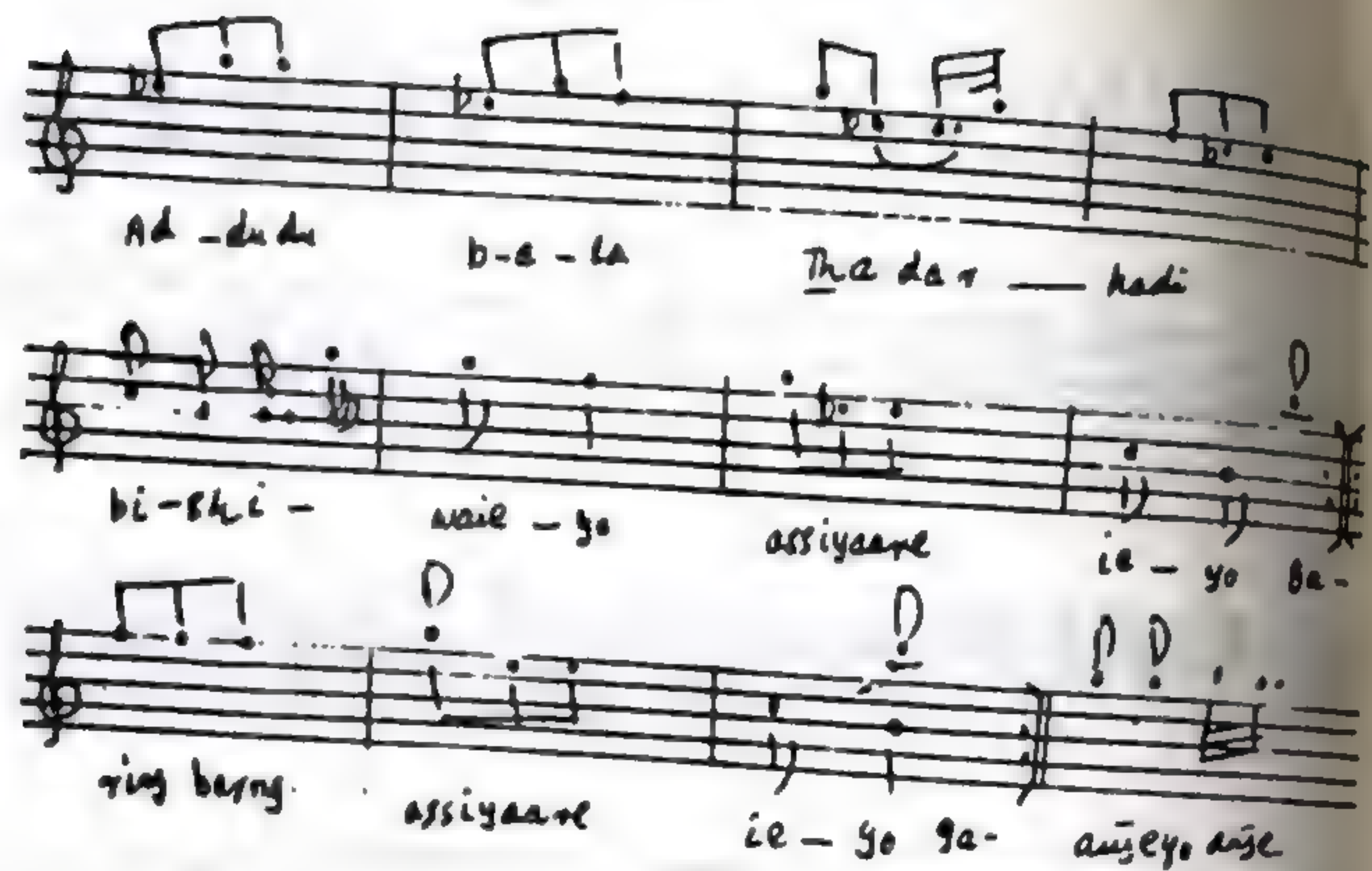
(١) دونقولا



(٢) مدفي



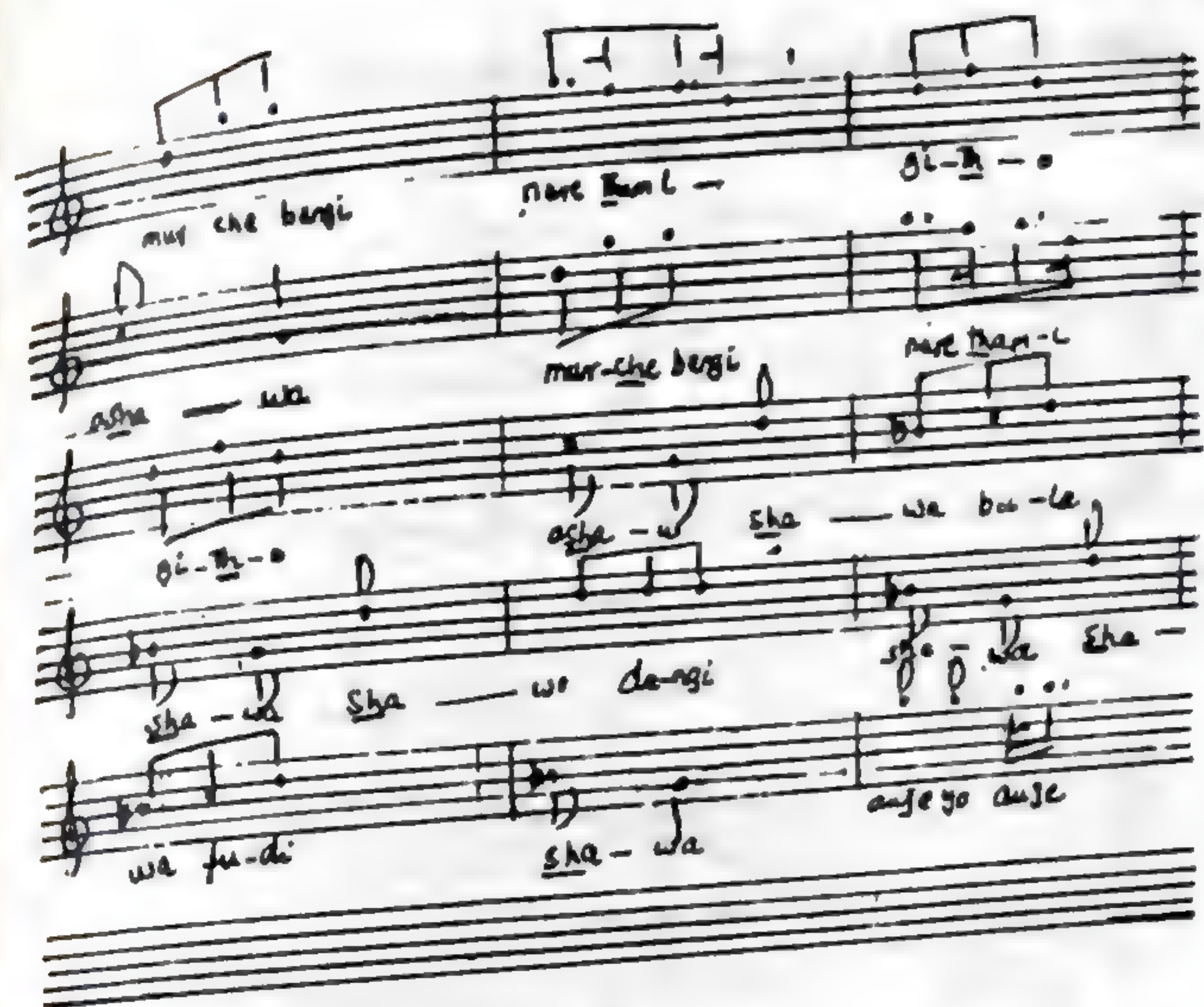
(٥) أدورو بالا



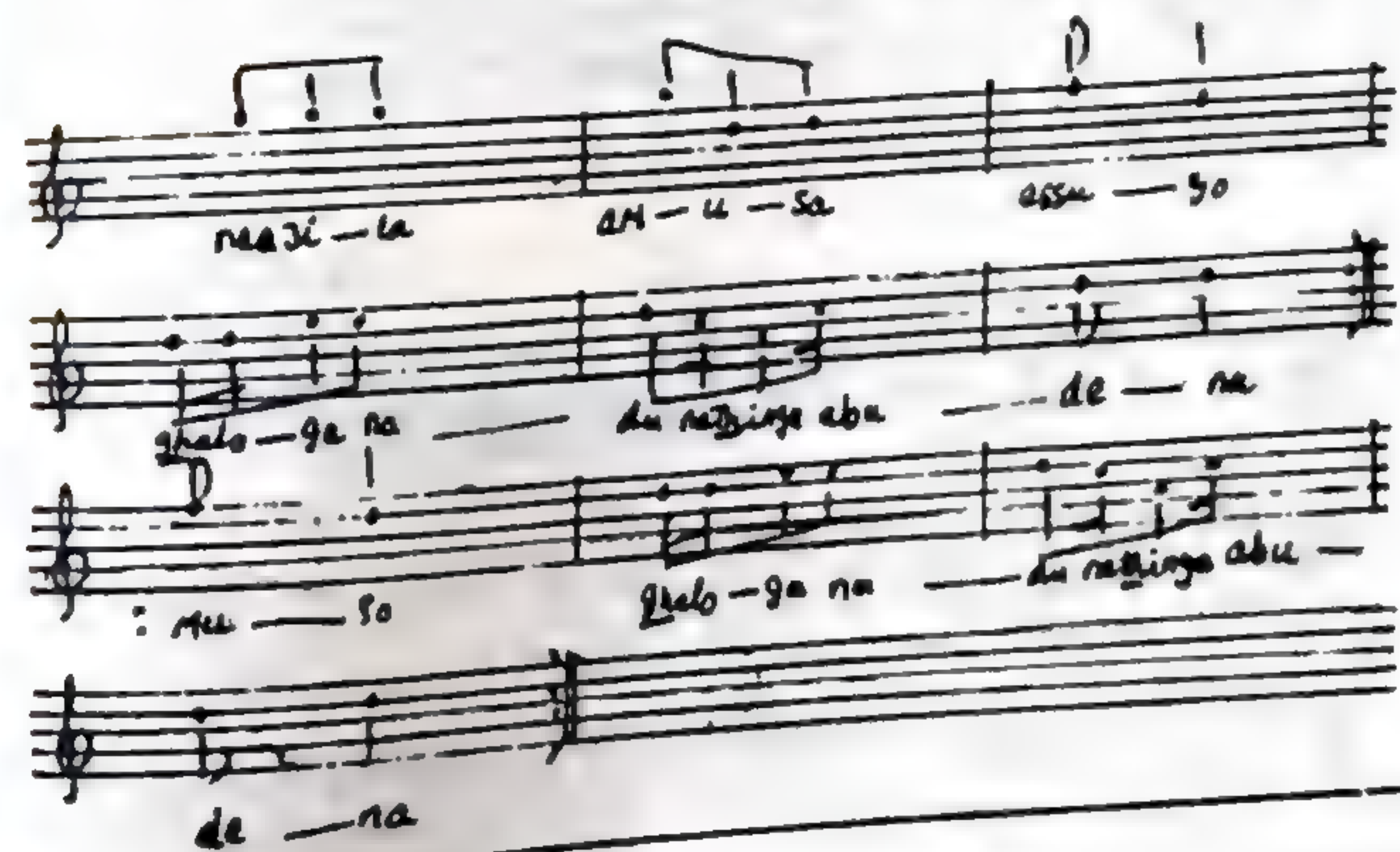
(٦) زينا ابو



(٣) شاوا



(٤) تنجیلا موسی



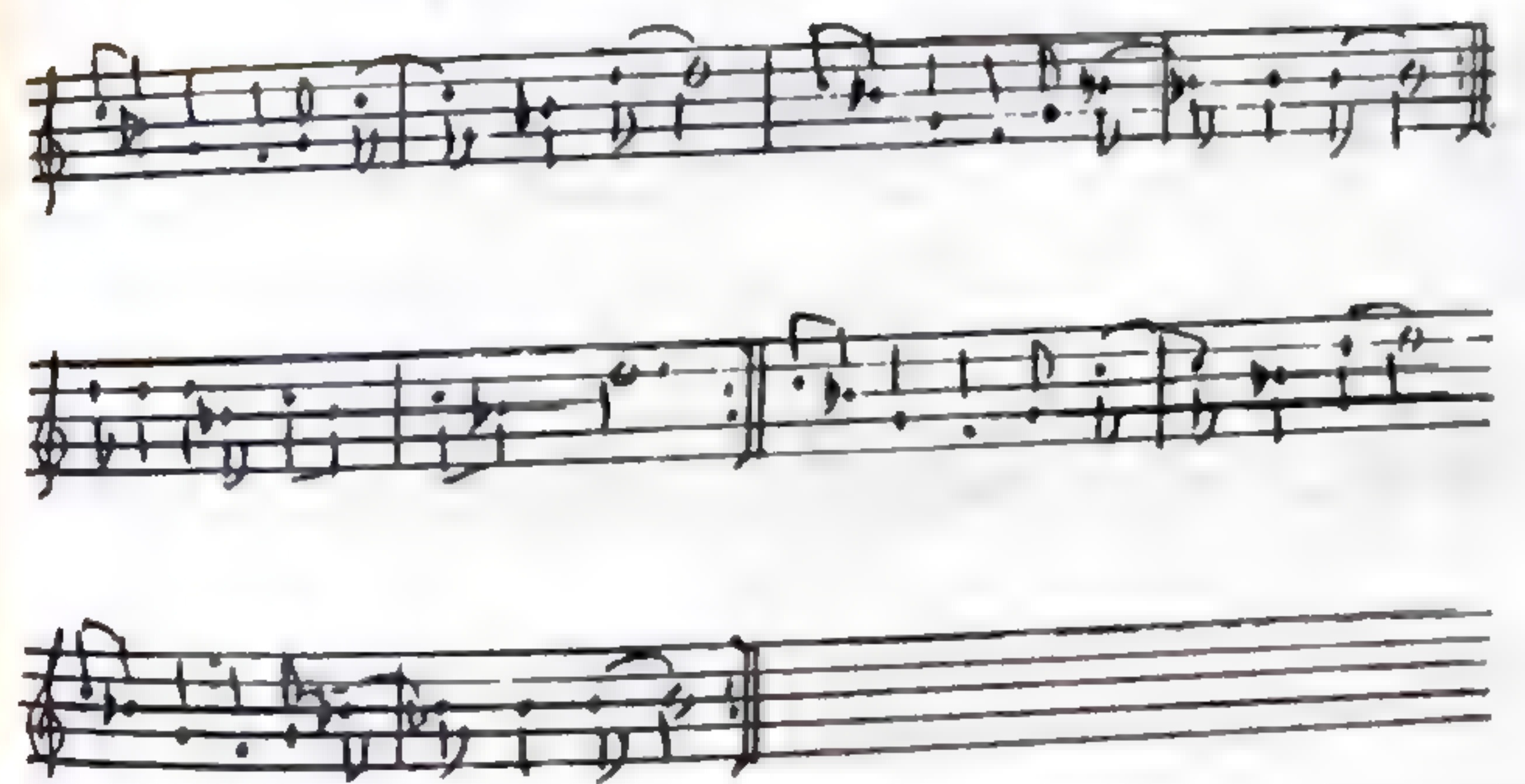
طاحه رقم (١ - ب)

اغنيات الدلوكة

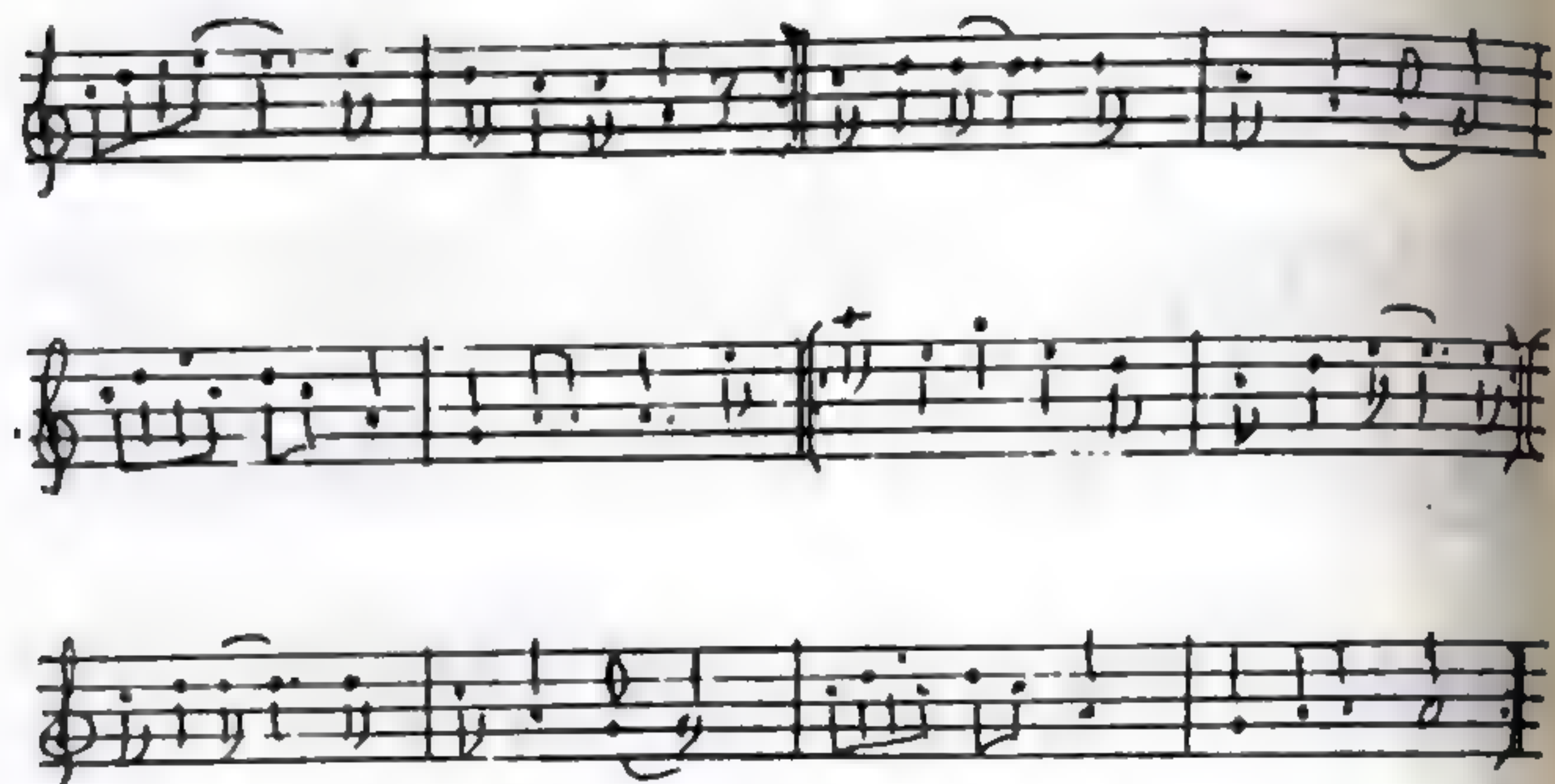
(١) حرف الايف



(٢) هسن ياهسن



(٣) كلمو لح



(٤) بدوس



(٥) جواباً



(٦) سبع يوم يكاءيني أنا



ماحور رقم (١ - ح)

أغنيات الأتوزو

(١) سندل هجوى



(٢) يواماد



« لم تمكن من تدوين بعض هذا النمط من الغناء بالحقل

Solo Group

(6) أريستو

Solo Group

for beat

etc

Solo Group

for beat

Solo Group

for beat

ماحق رقم (١ - د)

آفنيات الوازا

(١) أباموسي

Handwritten musical score for 'Abamu' in staff notation. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: 'abba Musa Le day - ya abba Musa saringsa Doy Doy'. The score ends with a 'Bale' symbol. There are some additional markings below the staff, possibly indicating a second part or a different instrument.

(٢) اخارو «الحراية»

Handwritten musical score for 'Aharu' in staff notation. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: 'do hoy - ge waya do hoyya waya do hoyya'. The score ends with a 'Bale' symbol. There are some additional markings below the staff, possibly indicating a second part or a different instrument.

(٣) نمولجي

Handwritten musical score for 'Nmulji' in staff notation. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: 'na - mul - zi horrengyi horre - ngyi'. The score ends with a 'Bale' symbol. There are some additional markings below the staff, possibly indicating a second part or a different instrument.

(٤) لنشي

Handwritten musical score for 'Lanishi' in staff notation. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: 'ale ni - shi ge - dir wa - yo amanharu digir'. The score ends with a 'Bale' symbol. There are some additional markings below the staff, possibly indicating a second part or a different instrument.

(٣) فاصنبي

المغنى
الربابه

fasinge na fighulang au-we fasinge

na fighulang di-we fasinge na fighulang

au-we fasinge

murzu badi ta-ga-zun gahayl abakar mu

shaye nugur dargi imbis-ele

ماهو رقم (١-٥) اغنيات الربابة ابنتقنق

(١) شوايا

النغمة
الربابه

ngange gida shuego da-la ba-sha nugeda ba-la ba-dang shamb

ngange gida shuego

(٢) مدينت

Ma-die-na ba-shi-gi sha-au-ma ki-

nan b-la tari au-ma al-ma-jon

ra fu-duma hu-hu ku-wala an-dam

اولا: اغنيات الهوكي Hokke

الراوى منتر احمد محمود

. قيمان ، اكتوبر ۱۹۸۳م

ا - اغنيات " الهيشالى Heshale "

(۱)

Hummuth bartha fudi hore ghazi

zilba bunthale unhara madale

Hangir thohage shulyi Nagara hichil

unhara madale

Hummuth bartha fudi hore ghazi

بينما الخادم يقوم بجمع جذور الاشجار

قمى انا بحصد الدرة وحفظها فى مخازنها

Dage thango Busa Jimaya

"Al Muse" Dage ummangho

Dage thanga Buse "Jimaya" "الموس" اريد حتى

اريد بقرتى كى ارفعها

اريد بقرتى "جيمايا"

(۲)

Manghal nagura nanghal nagura le

Bagha shaba longoe shaba bulga fa rotha

Chesa busha irin thare nagura ba

Hiba muwa nabuna barvat

(۳)

ترك الاحتيال ايها الضبع

ازل عن ظهرك هذا الفراء

فقد اخبرنى الرجال بامرك

ان النار ترعبك وتجبرك على الفرار

Mieyo madi bangbag magabaree

Mieyo ado hora "Thadashi"mazibishi

Daghaling bishi hummuth bartha ado galulagi

wada husha mahushe bong anharalu

thazzabitu Thang Thang

اننى ذاهب الى " اداسى"

فانا لا اختمل هذا الامر

اذا اعاد هذا العبد الكرة مرة ثانية

او قلته عند حده داخل منزل "الضابط"

(۴)

(٢)
Addu du bala Thadarhadi bishi wa ieyo assiyar eiya
garing barnang assiyar eiya

خلف ذلك الباب تنمو زهرتى الصغيرة
لقد قطفها جارى الذى يسكن بيمين

Dungula re muggo, dungula re muggo
Seengho, aafiyo huru, Seengho

كنت موقفا فى صيدى
لقد اصطدت "تيتلا"

a Sharbe aundu worry "Hissena" Ladoye
Iyala Shambalo mee gadi geraang
thashoriya shargt

"حسين" اشترى "برشا" مشكوبا
لا تعالج الا "مور بهذه الكيفية" باولدى
تحسن موضع قدميك قبل ان تخطو

(٥)
hamal hashi Tha ngyera auwe
Nushang "Adam" "Jimaya" hu shalu
Hamal hashi Tha ngyera auwe

خرجت مع الشبان الى الخلاء
"جيمايا" بنت آدم بها مس من الجنون
لقد خرجت مع الشبان الى الخلاء

ب - اغنيات ابونق اونق غورى

(١)
Nangil "assugo
ghaloga naru nathing abudena
Muso, ghaloga nadu nathinga abudena

ما بال مور لا زال يلهو
متى يحضر لتناول الطعام

ملحق رقم (٢) : نصوص الأغنيات

ثانيا : أغنيات الدلوكة "Dalluka"

"Aufud" أوفد

(١) هرف الاين ييجننـــــو

نمش " دمازين " تيسورو

شايل قلوبنا ورتاه شويـا

(٢) هسن ياهسن اشان قلبى

هسن ياهسن اشان اتين

(٣) كلمو لى السكن فى " أم دروب"

هبيى الما اندك زوق

قلبى وقلبك ماســـــوا

أهسن يوم يلاقينى

أهسن يوم تهدسنى

هبيى الما اندك زوق

قلبى وقلبك ما ســـــوا

(٥)

Wala la da malafe-yo "Mad
Safi safi-yo wasuga Madani

لقد أقسمت ان تصحبنى الى "مدنسى"
سوف أقاتل من أجل ان تصحبنى الى "مدنى"

(٦)

ami milindo gharno
madoli madi thagushung
begu bulundo gharno

dagido shiniro?

Shiniro bub Ariegha

Lafa hanhayo Ariegha

Lafa guguyo Ariegha

لمن هذا الحمـــــار؟

أنه حمار الغيف "أريغا"

أنا لم أتعرف على "أريغا" بعد

ولم أتعرف على حماره أيضا

(٧)

مرا مرا تاود الالامنى
لى "بدوى" ارو المهنى

للقير ماشى بجنب النادى
داير بلب معاك الكور
لى "بدوى" ارو المهنى

للقير ماشى بجنب الشارع
سالتو مرة وما نسانى
لى "بدوى" ارو المهنى

(٥) النوم النوم يا آنسى انا
الساعة ست الساعة ست سباه
الساعة هم الساعة همس ماء
سبح يوم ما ربي بيايد
" اهو لنقى "Lingy" زالان منى

(٦) اهو جمال سودانى يا
اهو جمال سودانى يا
شعاشا والله جونا
جوبا ماليك الينا

جوبا مالك اليا انى
جوبا شيل نوم عينيا انى

يوم القطر شالو انا
شال قلبى قبالي انا

ياريدا ريدتنا انا
كلام الهب البينا انا

al Khowaja add Thalogi Shaba mansha (٥)

الخواجة " الذى حضر لزيارتنا
يشبه شجرة "الجميز"

"Abrahiema"bay wathila agudi (٦)

"ابراهيم يبكى للمقده أخيه"

Dada Iumane bale balaul (٧)

"دادا" ما هذا
انه "الجميل"

ب - الراوى : أزاكو أونشو

مرزوق جابر

نوفمبر ١٩٨٣

أشاعت

ngange gidala shuieyo dald (١)

bagha mugua bule badang gharab-bown

أنها "شوايا"

تصر على عبور الخور

ملحق رقم (٢) : نصوص الأغنيات

رابعاً : أغنيات " الوازا" WAZA

الراوى : فطر ليلو

(١)

aba maring aba wisha
abo thulogi aba wisha

الذى ترتعش

من الذى ينادى

(٢)

Basha gir zii baqha dasha mo jii Jamushe

لا تسخر من مريض

للكل معرض لذلك

(٣)

abba "Musa" la doy-ya

abba "Musa" Yeringo thang Thang

أبى " موسى " يبلغكم تحيات

(٤)

Lenishi Mushang wayo amanthare dingir

والهفتى على تلك الفتاة

أنها ترتدى " سكا " مشكلا

ملحق رقم (١) : نصوص الأغنيات

خامسا : أغنيات " الربابة " أنقرنق

١ - الراوى : عبدالرحيم محمود

سبت أبو غـ

قونى ، نوفمبر ١٩٨١

ان الرجل يتخذ له زوجا

كى ترعى امه

وتعد لها القهوة وماء الا استحمام

ghashang gallay a jusa amay

wala orieshu va yu wala qhuna

aguda da waliega

لا تكن عيب واترك الدجاج

فليس كل الدجاج ملك لنا

bagha lai-ghasnama a mutu dai

baieyo mise farongi

adieding ongongle immarre

Madiena bosshigi shuamum

kinkan bala Tari auma

al manjora Fuduma huhu

kuwala andam

"مدينة " كالت لى السباب

انها تسال الله ان يعطى نارا

وان يصير جدى كالذهب المجمر

rutha manzi tingalo merda

mielao taghole beyi

rutha manzi

انها تربط "سكسا" على خصرها

تلك الفرس البديعة

كم ارجب لى شرائها

fasinge na fighulang auwe

fasing fighulang munzu badi tagazum

gahayi

abakur mushaye nugure dangi imbisslo

لى اين انت ذاهب ايها "الوطواطى

فالشيخ الذى كان ياويك قد رحل

الشيخ الذى كان يملك المزارع والدرة قد رحل

hashi bilo holli augurare

ndamir ghonte tire

ما بالكم تقفون على المشروع هكذا

كيف يثنى لهذا الطائر أن يشرب

gungulle wala ghanne assarya dare

dungulle agura daru mughado

hulpare daghange addaru

إذا تواصل العراق بيننا

لصوف أضرم النار في متجرك

وشيخ الحلة لا يائيل مثل هذا الأمر .

(٥)

(٦)

Sudanin ghalo chito nyaera
Nkataba al-warage aela shume
ago molene abul ghabiya

هذه أوامر الدولة

المكتوب على الورقة يأمر بقطع الأعشاب
" شومى " لا ترمى الناس بالحجارة

(٢)

(٤)

nañdul al hidma ti Baba
namulkog kothare
mushang lngiliez malghalba
al-ghaba mabulga roti

لقد شددنا الرحيل الى " بابا "
لقد كنا نبحث عن عمل نقوم به
تلك الفتاة التي تدعى " البابا "
أخبرت والدها " انجليز " بأمرنا

ماهو رقم (٢١) مقابلات

مقابلة مع الراوي : علي محمد الامين ، نيسان اكتوبر ١٩٨٢ م
سؤال : كلمنا من تاريخ المنطقة دي قبل الاحتلال الانجليزي الاخير
للسودان .

الاجابة : اول المنطقة هنا قبل التركي كان الحكم فيها اقضاء على
طعما . كل الناس عندهم حد معين يحكمو فيه قبل كسان
حكم البلد عام ، اللي هما بنو شنقول حكم السودان ، بنتمو
لقبائل الطونج .

- بنو اميا - فترة اتلاشوا هم وبقى الحكم من
البعثوباب واليعتوباب كان حاكمين البلد لقايب مسا
هاء السورا دي حتى اتغيروا منو ، السورا الاثيوبيا ..

سؤال : اهم القبائل البسكنو المنطقة دي كانوا منو ؟

الاجابة : من قديم الزمن "ترتا" املوا غير "برتا" مافى ناس
هنا . ثوبتين كدا جو عليهم "السودان" ديل .

سؤال : ديل جو من وين ؟

اجابة : جو نارحين من الشمال من بدري خالص . يعنى سموهم هنا
لمن جو سموهم "ميو" . البرتا اطلقوا عليهم اسم
"ميو" دا .

سؤال : "ميو" ديل غير "الجلابا" ؟

الاجابة : لا غير الجلابا ، ميو دا اول حاجا حتى بعد بن الجلابا ؟

سؤال : طيب التسميات بتاعت "الوطاويط" دي جاتا كيف ؟

الاجابة : ابوا ، ما قلت ليك الناس الاول البرتا هنا سموهم "ميو"
ديل الناس الاول سياد العادة ديل زاتم ، مادة الهوككتن
للمن جو "الجلابا" شالو انب ناس ليهم بياهم "ميو" ديل
لنفسه سمر . فمتزجوا معاهم . لمثلا جو السنا دي انيس

من "الجلابا" السنا الثانية جو ثلاثة جو اربعا ، بقى
مشرين ، بقو ثلاثين الا ولانين ولدوا ، ازوجوا مسن
بعدهم ، كدا . لمن كتروا ، فكروا انهم قلعوا الحكم
دا من الناس دي ل زاتم ، بلا عاد ولا حاجا بالشكل دا
العندو عادا يمشى يبالغ فيه فى جبل يعلموا هناك .
هجموا عليهم هجما والقواوم فايتمو امتقلو ، وستولوا
على الحكم بالشكل دا . استولوا على الحكم فترة قريه
ظهور المهدي فى السودان . بعد بن الحاكم كان هناك
فى بنى شنقول ، امتقلوا الامبراطور بتاع اثيوبيا بقى
اولا عمرو قاعدين هنا لاكين ما عندهم قوا القوا عند
البرتا . فستولوا البرتا على الحكم . و"ابراهيم داموش"
مشك الحكم وقال يا جماعة الحكم دا ما يمشى الا نقبلى
على "الوطاويط" دا اي واحد "جلابى" ابوه جلابى وامه
من البرتا ، دا "وطاوى" تقبضو طواى ، فعار الاسم ..

سؤال : فى حاجة ثانية انا الكلام القالو عنها مال وقع لى كويس
اللى هيا ، الموركى ؟

اجابة : ايوا انا بوريك "الموركى" . هو املوا "الموركى" دا
من عداوا . مثلا القبلا دي مثلا مش كتلت ليها زول .

دخلوا الناس واسطه يدفعوا ديا ، يدفعوا حاجات بالشكل دا
يتعلموا فى دي لاكين تبسقا عداوا بعد كدا . لانوا انست
الكتلتا دا قبيلتك ما حستك . حتمموا ليكم لعبة وتغنوا

: لمن لقينا كورك ، وعمل كدا وفرع وبكى وكلام بالشكل دا
تعملوا ليهو فنوا ، ثلاث اربع فنوا . هاديك كمان ينتظروكم

فى وكت اخر ، يمشوا يرسلوا ناس يقول ليهم امشوا كلموا ناس
فلان غولوا ليهم بكرا عندنا قنيس ، كلموا الاولاد قولوا ليهم
بكرا واحد يمشى الخلا ما فى . الناس يهربوا القرن بكلموا ناس
الخلا يقول ليهم : يا جماعة بكرا زول يمشى الخلا مافى . الناس
يهربوا القرن يكلموا ناس الخلا يقول ليهم يا جماعة بكرا زول

يعني الخلا ماني ، القبيلة الفلاني بكرا بكرا قريب هنا اجيب لسي
لنا ولا اجيب لسي حاجا بسيط واجن راجم ، ها دا لقوا هنسك
بنتهوا منو . يقطعوا ايد ويقطعوا راسو ويلوتوا . بعديسن
يوموا ليهم يقول ليهم والله انحنا كتلنا لينا ولد هنا امشوا
ادفنوا ، بجوا يجيبوا يدفنوا .

هم هناك يمشوا يعمروا ويفنوا ، وبعدين يومين تسلات
بجوا التعزيا ، بجوا التعزيا عديل كدا ، التعزيا دي ما يجسوا
يشبهوا الفاتحا ولا كلام زي دا ، بجوا ب حرايم ويعرفسوا
ويغنوا ، انا البعمل وانا البعمل لمن زريتوا عمل كدا ، ولسام
بتي وعليك الله خليتي وبتاع .

بس وديلك المكتول منهم برفوا يشيلوا حرايمهم ودرقم ويقيفوا
لاكين انت المكتول منك دا بتنكس الحربا كدا هم ديلك الجاييسن
من برا بكوركوا ويجدموا ويفنوا .

بعد ما مرفوا كويس ، خشن الشوان بكن ، وانتوا برفوا اخذتوا
ليكم بكيا ولعدتوا ، ادوكم لناميا لناميتين شلتوههم
ومشيتوا .

بعدين لمن اتقدمت الحكايا دي كدا ، قالوا المسالة دي مستمرا
راحن تبلى في البهايم والفنا ، بنس ادم خلوا فبقوا في فيبيج
البهايم والفنا بس .

سؤال : طيب العادة بتاعت "الهوكي" دي بدت بتين ؟

عموما كدا وسببا شنو ؟ ..

اجابة : العادات بتاعت "الهوكي" دا سببا املو ، لمن جوا الناس
ديل اللهما (ميو) ديل راتم ، جوا في البلد هنا طبعا في شكل
اللبا ، والبجي من برا اساسا من زمان ما بنزل الا عند رئيس
البلد ، فنزلوا عند الرؤساء ، هم طبعا متنورين شويه اكثر من
الناس ، من البرتا ، فعاشوا مع البرتا ووجهوهم في معاشهم ذاتا
العادا دي لمن خللوها واستمسكوا بيها الناس ، بقت زي الراسا
زي الراسا اي زول منهم في حت براس الناس يكبوا المويبا مثلا ،

ينشروا الخبر دا لكل الجهات زي شبت شرما بتاع هلال رمضان
بنتدوا الناس اذا كان لال مثلا يوم عشرة في الشهر الفلاني ، يوم
يوم مشين يكبوا المويبا ، خلاص كل الناس تطلع ليهم النشرا دي من
الراسا هنا ويكبوا المويبا ، جدم النار مثلا باليوم الفلاني ، كل
الناس يجدموا النار في الوكت دا . فعملوا الحكايا دي زي مملكا
على الناس وصارت مملكا فعلا .

سؤال : دا يعني لمن (ميو) ديل جو البلد هنا ، ماكنوا هم
المشايع ؟

اجابه : لا ماهم ، بسبب العادا دي استولوا على المشايخ ذاتا .
ولس جزو من الناس مصوهم القانوموهم مظلومهم ، واسولوا على
الحكم وبقوا هم حكام البلد بسبب العادا دي ذاتا ، استمرت القصة
دي حتى انو بعد ما ظهر "اليقوباب" ديل اللهم "ميو" ديسل
واستولوا على الحكم بتي ديل ما فقل ليهم شي الا عاداتم دي .
كل زول مشا سكن ليهو في جها ويعمل العادا بتاعتو دي . يحترموهو
الناس كايهان في الش زاتو ، الاحترام البلقاهو من الناس كهو
ايهان بالعادا دي . يعني من "ابامر من" هناك لغايت "ليسان
دا كبوا المويبا ، زول يولع نار بر ماني ، زول يمشي في الحلة
لايس طاقيه ماني ، لايس مركوب ماني ، العادا دي كانت قايما
انحنا شلناها .

سؤال : طيب بتفتكر انو غير السبب بتاع الملطة دا ، العادا راتا
بالحاجات البسوها فيها عندها عرف تاني ؟ يعني اشعنا في شهر
شهره - ليه ما تكون في شهر واحد ؟

اجابه : ايوا ، هو املها عادا موسميا ، يعني مثلا الناس درموا
وعصادم طلع ، خلاص بيعملوا العادا دي .

سؤال : طيب النار دي الجابا شنو ؟

اجابه : النار دي ، جدم النار يعني خلاص ابرانا باطلاق النار
الناس بحرقوا الوساخا وبحرقوا اي حاجا ، لانوهم ماسكين انو زول
بحرق نار ماني الا هم يجدموا النار ، دي الحاجا اللاحقناها ماني

زول يكون وساخا هنا مامكن يحرقا الا يندخلا جوا البيت لاكمين بسرا
لا ، الا هم يجدهموا النار ، بكررا خلاص الناس كلهم يحرقوا الوساخا
والداير يحرق نشو يحرق .

سؤال : الموييا دي شنو اليكبوها دي ؟

اجابة : الموييا دي ماني العادا زاتو .

سؤال : يعني اشعنا الموييا ، بتفتكر في اي علاقا بين الموييا
والنار ؟

اجابة : العلاقة شنو ، انو هو شيخ العاد يجي ويفز الشجرا بتاعتو
دي ويجيب حرايو يختها ويكب الموييا . وعندو دعا هنا يقولسو
شنو ؟ دا خلاص ابتدوا لعبت الموسم . كبو الموييا اليللا ، ابتسدوا
اللعبا دي من اليللا الى ان يتم سبع وعشرين يوما يجدهموا النار بس
دي معنى الموييا .

سؤال : طيب الرقصات المرتبط بالعادة شنو ؟

اجابة : الرقصات المرتبط بالعادة اللي هو "ابونق اونسق" دا ،
"ابونق اونق" يطلق على كل لعبه تلعب في الموسم بتاع كب الموييا
ابونق اونق دا يشتمل لعبتين ثلاث لكن الاسم الاطلى "للهوكسي"
اسمو "ايرو" . دا الاسم الاطلى .

سؤال : كلمة "ايرو" معناها شنو ؟

اجابة : كلمة ايروا معناها اسمو شنو ، هي اسماء ايرو بس
كدا .

سؤال : يعني مش "هوكي" ؟

اجابة : لا مش هوكي بس حسب الفنا سموهو الناس ساكت .

سؤال : تيب الشياخا بتاعت الهوكي انا لاحظت انو هنا في قيسان

الشيخا مرا ، وهنا في (ابامرمن) قالوا الشيخ كان راجل ومساك
السنا الفاتت هو المفروض يكون الشيخ مرا ولا راجل ؟

اجابة : مفروض يكون راجل .

سؤال : والنسوان ديل شنو ؟

اجابة : ماني راجل يعني ، دي علامت انو ماني راجل ، انسو

ماني راجل من نفس القبيلة .

سؤال : نفس القبيلة ولا نفس البهت ؟

اجابة : ياهو يعني من نفس البهت ماني راجل يالراجل اللي شالا
لعادا دي ما نالعا وانسحب . زي "بلا" مثلا محل انتسو

كنتو - لي ابا مرمن - مانسحب . ماني نفس البهت وانسحب لغايت
ابوهو مامات كان متمسك بها "بلا" . واخوهو لغايت مامات السنا
الفاتت متمسك بيها ، لكن هو رفلها بدري .

سؤال بتفتكر سبب رفلو ليها شنو ؟

اجابة : سبب رفلو شالا بتعارفو مع الدين .

سؤال : في "ابامرمن" انا لاحظت في زول بطرب في رباب
"ابنقرنق" في حاجا زي دي في رقعة "الهوكي" ؟

اجابة : في فنا "الهيثالي" بطربوا - ماني ناس

متمسكين بجدع النار دي ، لاكمين ما بعرفوا يفنوا "الايرو" دا .

في مثلا عندنا قبيلة هنا اسمها "تينرا" - في

جزو منها بسيط في السودا ن - ديل متمسكين بكب الموييا

واتاسروا بالقما دي من زمن ، من زمن ، "ميو" بكبوا الموييا

وبيعملوا اي حاجا ، لاكمين مابعرفوا يفنوا "الايرو" دا فيعملوا

ليهو ربابة ..

مسرد الكلمات عمدة الفهم

أنطراب	الاسم النباتي Gordia ovalis
برش، الجمع بروش باصا أو "البوطه"	مطرش يصنع من جريد شجرة "الدوم" نوع من الخمور البلدي يصنع من الذرة وهو يحتوى على نسبة فضيلة من الكحول وتسمى فى مناطق اخرى من السودان " مريسة "
بنهر، الجمع بناهر	مقعد يصنع من خشب الاشجار وينسج بحبال تصنع من لحاء الاشجار .
بخسة الجمع بنس	الاسم النباتي Galabash
جمير جلاية	الاسم النباتي Ficus Sycamorus كلمة تطلق على التجار الوافدين من اواسط وشمال السودان .
جلالة	يعنى بها عبارة "جل جلاله الله "
دوم	الاسم النباتي Hvehaene Thebaica
دليب	الاسم النباتي Borassus aethiopum
دلوكة	آلة ايقاعية تصنع من الفخار على شكل جرة مفتوحة الجانبين وتكسى بجلد ما من بجانب واحد .
دوباي	انشاد فردى بالعامية العربية يوديه الرجال فى امسيات السمر والافراح لاتعجه آلة موسيقية ويتسم بالتطريب العوتى
هجليح	الاسم النباتي Balanites aegytiaca

عج عجار	الاسم النباتي Acacia Seyal آلة ايقاعية تشبه الرق ولكنها اكبر حجما وتستخدم فى حلقات الذكر
عتر عطرة	الاسم النباتي Acacia Millefera نوع من الخبز على شكل فطائر يصنع من دقيق الذرة .
نق نوبه	الاسم النباتي Ziziptus SpinaChristi نوع من الآلات ايقاعية اسطوانية الشكل تصنع من الخشب تكسى بالجلد من الجانبين وتستخدم فى حلقات الذكر .
تكل حويبه	مبنى صغير يخصص لطهي الطعام مبنى يخصص لحفظ الذرة
سفاريق	المفرد "سفاروق" قطعه من خشب الاشجار تأخذ الشكل "٦"
منقريب	سريبر يصنع من خشب الاشجار وينسج بحبال تصنع من لحاء الاشجار . الجمع عناقريب
معيده	نوع من الخبز على شكل عجينه يصنع من الذرة
لد	شرايح من جلد المقر تنسج بهـ "العناقريب والبناهر"
شقالا	تعبير يستخدم لتعريف السكان الزنوج الذين يقطنون بالقرب من الحدود الاثيوبية .

قائمة الزواة

الاسم	الجنس	العمر بالسنة	الوطن	المهنة	الوظيفة الموسيقية
(١) ازالو اونشو	ذكر	٤٣	اشاغب	مزارع	مغنى على الربابة
(٢) ابونيرة بنى	ذكر	٦٢	قونى	مزارع	صانع ابواق وارا
(٣) مرزوق جابر	ذكر	٣٨	اشاغب	مزارع	عارف على الربابة
(٤) سبتابو فنتو	ذكر	٤٠	قونى	مزارع	عارف على الربابة
(٥) منتر احمد محمود	ذكر	٣٨	قيسان	مزارع	من اسرة شيخ "الهوكنى"
(٦) عبدالرحيم محمود	ذكر	٤٣	قونى	مزارع	مغنى على الربابة
(٧) على محمد الامين	ذكر	٥٠	قولو العفير	مزارع وعامل بمطلة لغابات	
(٨) فطريلو	ذكر	٣٨	منجالو	مزارع وعمال	صانع ابواق "وارا"

المراجع العربية

- (١) اسماعيل على الفحيل "وارا" مجلة "وارا" الخرطوم العدد الاول مارس ١٩٨٠ .
- (٢) الطبيب محمد الطيب - "الوارا" جريدة الايام الخرطوم ١٠/٢/١٩٨٧ .
- (٣) الكساندرو تبهريو - نموذج من الموسيقى الرومانية باللغة الرومانية اهدى لمركز دراسات الفولكلور الخرطوم
- (٤) جمعة جابر تراثنا ومفهوم السلم الخامس للخرطوم ١٩٧٩ م . الطابع العربى
- (٥) مجلة الموسيقى العربية بغداد المجمع العربى للموسيقى العدد الثانى ١٩٨٣ م
- (٦) زين العابدين احمد خليفة - "وارا" مجلة الموسيقى والصرح - الخرطوم العدد الاول ١٩٧٨ م
- (٧) محمد بن عمر التونسى - تشييد الالهان بسيرة بلاد المغرب والسودان (القاهرة) تحقيق محمد صاكر ومطفى محمد سعد مراجعة مصطفى زياده ١٩٦٥ م
- (٨) مكى سيد احمد
- (٩) نعوم شكير - جغرافية وتاريخ السودان (بيروت دار الثقافة ١٩٦٧ م)

5-Beby, Frances :1969:African Music, New York.

6-Castelli, E. :1981:"Musical Instruments

from South Sudan.

Early News and

Specimens in the

European Museums",

paper presented to

the Folklore and

National Development

Symposium, Khartoum

2-5 Feb.

7-Chatway:1930: "Notes on the History of the
Fung," Sudan Notes and Records

Vol. 13.

:1934: "Fung origins", Sudan Notes and
Records, Vol. 17, part II.

8-Davies, :1960: "Some tribes of the Ethiopian

H.R.J.

Border land between the Blue

Nile and Sobat Rivers", Sudan

Notes and Records, Vol. 41.

المراجع الانجليزية

1-Add al-Chaffar M. Ahmed:

1971: "al Berta and Wata-
weat", Journal of
Economical and

Social Studies,

Vol. I.No.2.Khartoum.

1974: Shaykhs and Followers

Khartoum University

Press.

2-Arkell, A.J.

1932:"Fung Origins", Sudan

Notes and Records,

Vol. 15, part II.

3-Azerdo, W.L.D. (ed)

1973:The Traditional Artist

in African Societies,

published by Fitzhenr,

and Whiteside Limited,

Canada.

4-Bauman, Gerd

1977:"Music in Miri/Nuba

Mountains," University

of Belfast.

- 14-Gunther, R. :1972: "Iahrtuch Pur Mufik
and Kerenyi, C. alifehe Volks-u.
Vokerkunde, "Berlin.
- 15-Jung, G.G., :1951: Introduction to a
Science of Mythology,
London.
- 16-Kebede, A. :1979: "Development of the
Institute of Music",
Report, Khartoum.
- 17-Lemma, T. :1975: Ethiopian Musical
Instruments, I Issue,
Adiss.
- 18-Levi-Strauss, :N.D.: The Structural of Myth
and Totemism, ed. by
Edmund Leach, Tavistock
publications.
- 19- Lomax, Alen.
:1968: Folk song Style and Culture,
the American Association for
the Advancement of Science
New Brunswick, New Jersey.

- 9-Dorson, R.:1972: African Folklore, published
by Fitshenry and Whiteside
Limited, Canada.
- 10-Dundes, :1965: The Study of Folklore,
Alan Publishers 46, 6t. Russell
Street, London, W.C.1.
- II.Evans- :1932: "Ethnological observations
Pritchard, in Dar Fung," Sudan Notes
and Records, Vol. 15, part I.
E.E.
- 12.Giorogetti:1952: "African Music with Special
F. reference to Zande tribe",
Sudan Notes and Records,
Vol. 33.
- 13-Gottlieb, Robert :1983: "Report on the Musical
Scales of the Berta,
Ingessana, and Gumuz
tribes of the Sudan",
Bikmaus, Journal, Vol.
IV. No. 3, New Guinea.

- studies and Documentation
 Berlin, in association with
 the International Music
 Council (Unesco),
 Vol. XXIII, No. 2.
- 24-Peter, R.H. :1970: Cents Frequency period,
Calculation tables for
Musical scoustics and
Ethnomusicology, pub.
 by Walter de Gruyter
 and Co. berlin.
- 25-Plumley, :N.D.: El Tambur, The Sudanese
 G.A. Lyre or the Nubian Kissar,
 Great Britain.
- 26-Sayyid :1977: "Folklore and Traditional
 Hurreis education, "paper presented
 P.A. to the FASTAL colloquim
 Lagos.

- 20-Haranda E 1971: Structural Models in Folklore
 and P. and Transformational essays,
 pub. by the Netherland, Mouton
- 21-Nalder :1930: "Funj Province Notes 1929-30
 L.F. Sudan Law project collections
 Faculty of Law U. of K.
 (Manuscript).
- 22-Netti, :1964: Theory and Methods in
 Bruno Ethnomusicology, New York.
- 23-Nketia, :1970: African Music, collection of
 J.K.K. papers presented to a meeting
 in Cameroon, organized by Unesco.
 :1974: The Music of Africa, pub. by
 George J. Mcleod Limited Canada.
 :1981: "The Juncture of the Social
 and the Musical: The
 Methodology of Cultural
 analysis, "Journal of the
International Institute
for Comparative Music

27-Scholes, :1968:The Oxford Companion to
Music, London.

28-Simon, A. :1980:"Music of the Nubians,
Northern Sudan, "two records
and booklet, Berlin.

29-White Head,:1934:"Italin travellers in the
G.O. Berta country", Sudan Notes
and Records, Vol. 17.



المؤلف

- على ابراهيم الفو
- مواليد ١٩٤٨ مديرية شمال كردفان
- بكالوريوس محاسبه ١٩٧٥ دبلوم احصاء ٨٧ جامعة القاهرة الخرطوم
- دبلوم موسيقى - معهد الموسيقى والمسرح ١٩٧٩م
- ماجستير فولكلور جامعة الخرطوم ١٩٨٥م
- احد مؤلفى كتاب الآلات الموسيقية التقليدية بالسودان ١٩٨٥
- طالب دكتوراة جامعة الخرطوم ١٩٨٨م
- الامين العام للمجلس الوطنى للموسيقى ١٩٨٨م
- عضو المكتب التنفيذى للمجمع العربى للموسيقى ١٩٨٨
- متزوج وله ثلاثة اطفال .



معهد الدراسات الافريقية والاسيوية سلطة دراسات في التراث السوداني

٢٢

